



QUADERNI d'italianistica



Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

EDITOR — DIRECTEUR
Massimo Ciavolella (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS
Antonio Alessio (*McMaster*) **Antonio Franceschetti** (*Toronto*)
Amilcare A. Iannucci (*Toronto*) **Giusi Oddo de Stefanis** (*U.B.C.*)

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Pamela D. Stewart (*McGill*)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF
Francesco Guardiani (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF
D. Aguzzi-Barbagli (*U.B.C.*) I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)
K. Bartlett (*Toronto*) J. Molinaro (*Toronto*)
S. Ciccone (*U.B.C.*) H. Noce (*Toronto*)
G. Clivio (*Toronto*) J. Picchione (*York*)
A. D'Andrea (*McGill*) M. Bandinelli Predelli (*Montreal*)
D. Della Terza (*Harvard*) O. Zorzi Pugliese (*Toronto*)
G. Folena (*Padova*) W. Temelini (*Windsor*)
J. Freccero (*Stanford*) P. Valesio (*Yale*)
H. Izzo (*Calgary*) C. Vasoli (*Firenze*)
S. Gilardino (*McGill*) E. Zolla (*Roma*)

COPY EDITING — RÉVISION:
J. Douglas Campbell (*Carleton*) **Salvatore Bancheri** (*Toronto*)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:
Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Executive of the Society — Executif de la Société 1987-1989
President-Présidente: Gabriele Erasmi (*McMaster*)
Vice-President-Vice Présidente: Valeria Sestrieri Lee (*Calgary*)
Secretary-Treasurer-Secrétaire-Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)
Past President-Présidente sortante: Maria Bandinelli Predelli (*McGill*)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by the HUMANITIES PUBLICATION CENTRE, University of Toronto



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

QUADERNI d'italianistica

Vol. IX, No. 2. Autunno 1988

ARTICOLI

GIUSEPPE MONORCHIO

Tradizioni legali del duello giudiziario nell'episodio di
Rinaldo e Ginevra nell'*Orlando furioso* 171

GIUSEPPE SCAVIZZI

Gerusalemme liberata e Controriforma 199

AUGUSTUS PALLOTTA

La poesia di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca 228

NOTE E RASSEGNE

BIANCA MARIA DA RIF

Rassegna alfieriana (1982-1984) (Parte seconda) 242

PAOLO CHERCHI

La vetula di messer Niccolò 283

MAURO BUCCHERI

Lighea di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ovvero il peso
della storia e la leggerezza dell'Essere 288

ROCCO CAPOZZI

Troppi movimenti intorno al *Pendolo* di Eco! 301

FRANCESCO GUARDIANI

Interview with Northrop Frye 314

PICCOLA BIBLIOTECA

Giovanni Meli

Don Chisciotti and Sanciu Panza (Salvatore Bancheri) 327

Luciano F. Farina

Glossario semantico dialettale Luganese

computerizzato (Gianrenzo Clivio) 330

Alessandro Manzoni

Quell'innominato (S. Bernard Chandler) 333

SCHEDE

(a cura di Francesco Guardiani e Antonio Franceschetti) 336

Angelo Colombo, *I "Riposi di Pindo."* Studi su Claudio Achillini

(1674-1640); Girolamo Parabosco, *Il primo libro dei madrigali*;

Claude-Gilbert Dubois, *La lettera e il mondo*; Giorgio Luti,

Le parole e il tempo. Paragrafi di storia letteraria del Novecento;

Miklós Fogarasi, *Nuovo manuale di storia della lingua italiana*

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the new *MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet* nouveau.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Massimo Ciavolella

Department of Italian Studies

University of Toronto

Toronto, Ontario

Canada M5S 1A1

Books for Review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Pamela D. Stewart

Department of Italian

McGill University

Montréal, Québec

Canada H3A 1G5

Abonnement	-	Subscription:	Canada / USA	Institutions
an	1	year	\$14.00	\$17.00
ans	2	years	\$24.00	\$30.00
ans	3	years	\$35.00	\$44.00

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Francesco Guardiani

Department of Italian Studies

University of Toronto

Toronto, Ontario

Canada M5S 1A1

Other countries add \$3.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$7.00, (please specify the issue). N. B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$25.00 annual membership.

Autre pays ajouter \$3.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifique, le prix est \$7.00. N. B. L'adhésion à la Société, taux de \$25.00 par année, donne droit à la réception de la revue.

Tradizioni legali del duello giudiziario nell'episodio di Rinaldo e Ginevra nell'*Orlando furioso*

Fra i vari tipi di duelli che si combattono nell'*Orlando furioso* è nostra intenzione esaminare una categoria speciale, quella del duello giudiziario, esemplificata dal duello che Rinaldo combatte, come campione di Ginevra, contro Polinesso. Questo duello fa parte di una delle più interessanti e discusse storie (canti IV-VI) dell'opera dell'Ariosto.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di dare, attraverso lo studio della natura di questo particolare duello, una rilettura all'episodio. Si cercherà di dimostrare come la problematica del racconto, dovuta alla concorrenza di più avvenimenti che si intrecciano e si sviluppano in uno scenario spettacolare per mezzo di un gioco sapientemente costruito nel contrasto dialettico tra realtà ed apparenza, si dissolve e trova la soluzione proprio con il duello tra Rinaldo e Polinesso.

Ecco la descrizione sommaria degli avvenimenti. Rinaldo, sbarcato in Scozia, si avvia dopo aver recuperato le sue armi e il suo cavallo Baiardo verso la "Selva Caledonia." Arrivato ad una badia, i monaci, in risposta al suo desiderio di trovare "imprese" gloriose (4. 53. 7-8), gli propongono il caso di Ginevra, figlia del re di Scozia, la quale è accusata da Lurcanio, fratello del promesso di Ginevra, di avere un amante. Per tale fatto le leggi del Regno prevedevano la condanna a morte se non si trovasse un "campione," entro un mese, che contestasse l'accusa (58. 2-3, 8). Nonostante le vantaggiose prospettive che gli indicano i monaci e il ricordo degli obblighi cavallereschi a cui avrebbe dovuto fare onore (61-62), Rinaldo decide di difendere la causa di Ginevra, non perché sia convinto che lei non abbia commesso il fatto, ma perché non può accettare l'esistenza di tale legge (63). Il giorno dopo, Rinaldo parte a gran galoppo per fare "giustizia." Durante il cammino, attratto da un "grido," Rinaldo interrompe il viaggio e presta soccorso ad una donna, Dalinda, dalla quale viene a sapere i retroscena dell'accusa di Ginevra. Il racconto

di Dalinda, cameriera di fiducia di Ginevra, occupa quasi tutto il canto V, ma è una parte indispensabile, come si vedrà, per mettere nella giusta prospettiva la fase successiva del duello.

Polinesso, duca d'Albania, amante di Dalinda di cui questa era follemente innamorata, cerca di ottenere i favori di Ginevra, la quale però, innamorata di Ariodante, rifiuta continuamente tutte le sue proposte. Polinesso, indignato, organizza un perfido inganno ai danni della figlia del Re. In un incontro con Ariodante, Polinesso si vanta di essere l'amante di Ginevra e per convincerlo gli propone d'assistere ad un loro incontro amoroso. Nel frattempo Polinesso aveva convinto Dalinda di camuffarsi come Ginevra e di aspettarlo al balcone della sua padrona. Giunto il giorno della prova, Ariodante, accompagnato dal fratello Lurcanio, si avvia verso il balcone della sua promessa. Stupefatto osserva la scena dei due che si abbracciano ed è convinto che sia Ginevra la donna al balcone con Polinesso. Addolorato tenta di uccidersi, ma viene salvato dal fratello (5. 52), il quale anche lui ha osservato la scena, senza sapere, però, chi sia l'uomo al balcone con la presunta Ginevra. Ariodante, pieno di dolore, abbandona la città e poco tempo dopo si viene a sapere, tramite un eremita, che si è tolto la vita buttandosi in mare. Lurcanio crede Ginevra responsabile della morte del fratello e, innanzi al Re, l'accusa di "impudicizia" ed aggiunge che: "con l'arme egli vorrà / provar tutto essere ver ciò che dicea" (65. 7-8).

L'ultima parte di questo episodio si svolge nella capitale, Saint Andrews, dove le fila, sapientemente intrecciate dall'Ariosto, trovano la loro soluzione e la "commedia" raggiunge il suo lieto fine con la "giusta" punizione del macchinatore dell'inganno.

Rinaldo, giunto in città, chiede al re di interrompere il duello tra Lurcanio ed un cavaliere in incognito che si era offerto come campione di Ginevra, e dichiara unico responsabile Polinesso, il quale è costretto dall'accusa di Rinaldo ad accettare la prova del duello. La prova è attesa con grande ansia da tutti i presenti i quali "han speranza che Dio mostri chiaro" (87. 3) l'innocenza di Ginevra. Entrati in lizza, Polinesso è colpito mortalmente da Rinaldo, ma prima di morire confessa pubblicamente la sua colpa. L'episodio si conclude con il riconoscimento del cavaliere sconosciuto che non era altro che Ariodante il quale era "miracolosamente" o per ripensamento scampato alla morte (6. 3-13).

Dalla descrizione fatta è possibile desumere le caratteristiche di questo duello: da una parte è essenziale che ci sia un'accusa rispetto a cui mancano prove oggettive per dimostrare la verità o meno della stessa, e insieme la volontà di dimostrarla con le armi in pugno; dall'altra, la convinzione che il risultato del duello sia garantito dal "giudizio di Dio," per cui trionferebbe non il più forte ma quello che si trova dalla parte del "giusto." Questo secondo elemento, che costituisce il fondamento filosofico del duello giudiziario stesso, è la parte più problematica in quanto è rimasto immutato nella sua formulazione, nonostante il trascorrere dei secoli e nonostante i mutamenti ideologici che si sono verificati, dal Medioevo Barbaro da cui deriva questa denominazione¹ al Rinascimento.

È necessario, dunque, per potere capire a fondo la problematica inerente al duello di Rinaldo contro Polinesso, esaminare quelli che sono stati i precedenti storici e letterari di questa istituzione.

Dal punto di vista storico ci viene in aiuto un documento che ci permette di stabilire i termini relativi alla caratterizzazione del duello giudiziario stesso. Si tratta del capitolo XLV della *Burgundionum lex*,² emanata dal re Gundobado nel 501 o 502.³

Questa legge stabilisce che:

si pars eius cui oblatum fuerit jusjurandum, noluerit sacramenta suscipere, sed adversarium suum veritatis fiducia armi dixerit posse convinci, et pars diversa non cesserit, pugnandi licentia non negatur. ("Liber Legum Gundebati" 551)

Con queste condizioni l'avversario non poteva non accettare di combattere dato che aveva formulato l'accusa e dunque era sicuro di aver detto la verità. Non aveva, quindi, nulla da temere perché il risultato del duello era garantito da Dio ("Deo judicante"), che avrebbe fatto trionfare chi si trovava dalla parte della "giustizia."⁴ Da questo momento in poi il duello giudiziario incomincia a diffondersi sempre di più, trovando spazio nei vari statuti giuridici, come un normale strumento di soluzione di controversie.⁵

Il duello quindi, così caratterizzato, non sarebbe altro che una "prova" tendente a stabilire la verità su una data lite. Un caso, però, di duello giudiziario storicamente avvenuto nel 590, secondo il racconto di Gregorio di Tours, potrebbe mettere in discussione il fatto che il duello sia necessariamente una prova di verità. Lo storico, nel suo libro *Historia Francorum*, racconta che Cundone, siniscalco

del re Gontrano, viene accusato della morte di un bufalo (trovato in un parco) dal guardiano delle foreste reali. Questi dichiara di essere innocente ed il re concede il duello ("rex campum dijudicat") per risolvere il caso. Cundone viene sostituito nella prova decisoria dal nipote.⁶ Sia quest'ultimo che il guardiacaccia, per la ferocia dei colpi che si sono scambiati, cadono a terra morti, e Cundone, non essendo il suo campione risultato vittorioso, viene condannato a morte (X. 10. 494). Come si può notare, dalla descrizione di Gregorio, non si capisce molto bene se Cundone sia condannato perché colpevole oppure perché era necessario attribuire la colpa a qualcuno a prescindere o meno se avesse veramente commesso il fatto.

Un caso che ci farà capire un po' meglio questo particolare problema ci viene offerto dal duello giudiziario descritto ne *La Chanson de Roland*,⁷ scritta nel secolo X-XI. Il duello in questione è quello tra Thierry e Pinabello che copre l'ultima parte dell'opera (3750-3975). Conviene, a questo punto, ricordare almeno i punti più salienti dell'episodio.

Rolando è morto assieme a molti soldati francesi nella Rotta di Roncisvalle storicamente avvenuta nel 778. Il re, Carlo Magno, accusa Gano di tradimento, e fatto adunare il tribunale, composto da baroni di vari popoli,⁸ chiede che venga giudicato perché:

Sim tolit .XX. milie de mes Franceis
E mun nevoid, que ja mais ne verreiz,
E Oliver, li proz e li curteis;
Les .XII. pers ad traît por avoir. (3753-3756)

A questa accusa Gano non nega di aver causato la morte di Rolando e degli altri, ma afferma che la sua azione non è stata un atto di tradimento, ma di vendetta. Gano dice ai "baroni" che dovevano giudicarlo:

. . . Fel seie jol ceil!
Rollant me forfist en or e en avoir,
Pur que jo quis sa mort e sun destreit;
Mais traïsun nule nen i otrei. (3757-3760)

Pinabello, uno dei suoi parenti, si offre di difendere con le armi in duello, se è necessario, la causa del congiunto contro chiunque voglia mantenere l'accusa di tradimento. La corte, più che prendere una decisione sul caso, cerca di convincere il re Carlo di dimenticare

l'accaduto perché, "Ja por murir n'en ert veüid gerum. / Ne por avoir ja nel recuvrerum" (3813), e quindi di lasciargli salva la vita. A questa richiesta del tribunale, Thierry, uno dei giudici, si offre come accusatore di Gano e chiede al re che sia condannato a morte perché:

Que que a Rollant Guenelun forfesist,
Vostre servise l'en doüst bien guarir.
Guenes est fels d'ïço qu il le trait;
Vers vos s'en est parjurez e malmis. (3827–3830)

Thierry, pronto a difendere la verità della sua accusa, sfida chiunque abbia intenzione di smentirla ("S'or ad parent ki m'en voeille desmentir, / A ceste espee, que jo ai ceinte ici, / Mun jugement voel sempres garantir." 3834–3836). Pinabello, che aveva promesso di difendere la causa di Gano, si fa avanti ed oppone la "smentita," ed il re autorizza il duello giudiziario.

Si rispettano così i presupposti necessari per l'autorizzazione del duello giudiziario "reale." Thierry, nonostante sia un cavaliere meno valoroso di Pinabello,⁹ si sente sicuro di sé perché crede di difendere una "causa giusta" ed ha la certezza che Dio, conoscendo la verità ("Deus set ascez cument la fins en ert" 3872), farà trionfare chi è dalla parte del giusto ("Deus facit hoi entre nus dous le dreit" 3898). Il duello si conclude con la morte di Pinabello e la condanna inevitabile di Gano che viene squartato da quattro cavalli. Il risultato del duello viene accettato dai Franchi i quali sono convinti che giustizia è stata fatta (Escrient Franc: "Deus i ad fait vertu!" 3931). Si mantiene così, come per il duello reale, la stessa convinzione, almeno a livello letterale, che il duello è un prova di verità in quanto si ha la certezza che la "giustizia" del risultato del duello è garantita da Dio. La complicazione sorge, però, quando si passa ad analizzare più attentamente un particolare aspetto di questo duello, cioè il motivo per cui Gano è accusato.

La particolarità di questo problema, cioè la natura dell'accusa di Gano, su cui la critica, anche quella più recente, ha scritto parecchie pagine con risultati abbastanza contrastanti,¹⁰ è importante perché, come si vedrà, la sua soluzione non è solo una questione di tecnicità giuridica, ma coinvolge a parte la caratterizzazione poetica dei protagonisti dell'episodio, l'ideologia stessa su cui si regge l'intera opera. Questo è un dato molto importante perché permette di stabilire la relazione tra il fondamento filosofico del duello giudiziario ed il

mondo poetico dell'opera stessa. Relazione questa, come vedremo, importante ed indispensabile per capire a fondo anche l'episodio di Rinaldo nell'*Orlando furioso*.

Gano potrebbe essere accusato di tradimento o nei confronti di Rolando, o di Carlo Magno. Ed ancora, se queste due ipotesi non sono valide, su quale altro motivo è fondata l'accusa? Per poter rispondere a queste domande è necessario riprendere il discorso dalle accuse che sono state fatte a Gano.

Gano viene accusato una prima volta dal re di tradimento "por aveir" nei confronti di Rolando e quindi di essere stato causa della sua morte e di quella di altri eroi e soldati franchi. A questa accusa Gano risponde non negando di essere stato la causa di quella strage, bensì di aver realizzato il suo diritto di vendetta nei confronti di Rolando che lo aveva "offeso" (3758). Questo diritto necessariamente doveva esistere in quei popoli se, come dice Ruggieri, alle parole di difesa di Gano nessuno osa contraddirlo:

Quale atteggiamento prendono Carlo Magno e i suoi Baroni? Ci aspetteremmo forse uno scatto di sdegno, per lo meno una risposta che metta in rilievo l'enormità del crimine per cui tanti innocenti hanno scontato con la vita la conseguenza di un rancore personale. Nulla di tutto questo: il re tace; i Franchi rispondono semplicemente che andranno in consiglio. Vigge dunque in pieno, nella *Chanson*, il diritto di vendetta; vigge nella sua forma più primitiva, poiché gli si riconosce una ammissibilità giuridica, lo si contrappone alla parola del Sovrano, lo si contrappone a ciò che tutti sanno e tutti ammettono, Gano per primo. (62)

Il Brault vede, invece, in questa difesa di Gano una ulteriore riconferma della sua figura simbolica di "Gano-Giuda" in cui "avarice and deceit are the key to Ganelon's psychology." È evidente, quindi, continua il critico, che "the traitor is simply lying here." E la ragione è dovuta al fatto che Gano vedendosi scoperto "believes that the best defence is an offense" (320-321). L'inconsistenza di quest'ultima opinione la possiamo notare proprio quando passiamo ad esaminare l'accusa di Thierry. Le parole del giudice sono molto chiare: da una parte, l'affermazione: "Que que Rollant a Guenelun forsfe-sist" (3827), non esclude affatto che Rolando abbia offeso Gano, anzi, direi, proprio l'opposto; dall'altra parte, specifica che il reato di Gano non è nei confronti di Rolando, ma, mantenendo l'idea di tradimento, precisa che "Vers vos [Carlo Magno] s'en est pariurez e

malmis" (3830).¹¹

Esclusa la possibilità che l'accusa sia di tradimento verso Rolando, rimane da affrontare il problema della specificità dell'accusa che Thierry fa a Gano, il quale sarebbe condannabile perché "Vers vos s'en est parjurez e malmis." Da queste parole sembrerebbe che l'accusa sia diretta a definire il reato di Gano come un reato di "Lesa Maestà." Il Ruggieri a questo proposito parla di "crimen maiestatis" e dà allo stesso tempo informazioni storiche di come questo tipo di reato era spesso abbinato alla pena dello squartamento (103 e segg.), come del resto accade a Gano nella *Chanson*. John Stranges, in un articolo su questo episodio, dopo una dettagliata analisi, indica due precisi momenti in cui Gano realizza questo tipo di reato di tradimento. Il primo, dice il critico,

is to be found . . . when [Gano] reporting the results of his mission to Charlemagne . . . lied and distorted everything so that his revenge could be accomplished. The second . . . when Charlemagne hears the olifant and assumes that Roland is in danger and Ganelon once again lies to the Emperor by telling him that nobody would dare give battle to the Emperor. Moreover he gives the Emperor bad *consilium* by exhorting him not to stop and to continue his march toward their fatherland. (363)¹²

Certo, dalle parole di Thierry sembra abbastanza evidente l'accusa di tradimento di Stato, ma per accettarla a pieno dovremmo cercare di rispondere a delle domande. Come conciliare questo delitto con il diritto di Gano di vendicarsi? Ed ancora, come mai questa accusa di tradimento di Stato non viene proposta dallo stesso re? Ciò non si verifica, forse, perché il re, sapendo dell'attrito tra Gano e Rolando (180-364), riconosce che l'azione di Gano è giustificata dal diritto di vendetta? Il problema, quindi, sarebbe quello di stabilire non solo il rapporto gerarchico dei valori privati e pubblici nella *Chanson*, ma soprattutto quello di vedere qual è l'atteggiamento dei cavalieri cristiani rispetto a questi due valori. Il problema si ripropone in una maniera molto più esplicita nell'episodio del *Furioso*, in cui, come si vedrà, l'atteggiamento di Rinaldo nei confronti dei valori pubblici non offre alcuna possibilità di dubbio.

Per quanto riguarda il primo aspetto del problema, è stato ampiamente indicato che ci sono delle precise somiglianze tra il tipo di società rappresentata nella *Chanson* e quella dei popoli germanici: ciò è particolarmente evidente nell'episodio di Gano.¹³ Infatti,

gli studi storici sul rapporto tra i vari vassalli indicano che esiste una completa indipendenza tra di loro, e questo è ampiamente dimostrato nella *Chanson* quando Gano fa rilevare a Rolando che tra di loro non c'è subordinazione ("Pur mei n'iras tu mie! / Tu n'ies mes hom, ne jo ne sui tis sire" 296–297). Sugli obblighi che il vassallo deve prestare al sovrano i vari documenti parlano di "auxilium et consilium," ma questo non comporta una dipendenza incondizionata dal sovrano.¹⁴ Questo è anche confermato nell'opera di Turolfo dal fatto che i poteri del sovrano sono infatti molto limitati¹⁵ facendoci pensare, quindi, ad un rapporto di "primus inter pares" esistente tra i popoli germanici, come viene riferito anche da Tacito (*Germania* Capitoli II ed XI, cfr. anche Rajna, 384 e segg.). Questo tipo di rapporto, infatti, lo si può verificare quando si passa ad esaminare l'atteggiamento dei cavalieri cristiani nei confronti dei valori privati e di quelli pubblici; e si vedrà come, in fondo, la struttura sociale dei "cristiani" è in definitiva formata da gruppi in cui i valori "privati" hanno una grande rilevanza.

In questa discussione si intende per valori pubblici, tutto ciò che concerne la tutela dell'interesse dello "Stato cristiano," cioè la fine della guerra e la resa dei saraceni. Per valori privati, tutto ciò che riguarda la difesa degli interessi individuali, come il diritto di vendetta, e di quelli di casta, considerando questi come una estensione di quelli individuali, ancora non facenti parte della causa pubblica (come per esempio i vari diritti relativi alla salvaguardia della famiglia).¹⁶

Uno dei valori molto sentiti tra i cavalieri cristiani è la difesa dell'onore, sia del singolo o di quello appartenente alla casta. Certo il caso più evidente è quello di Gano, e le parole che dice a sua difesa davanti ai giudici sono molto significative:

Pur amor Deu, car m'entendez, barons.
 Seigners, jo fui en l'ost avoec l'empereür,
 Serveie le par feid e par amur.
 Rollant sis niés me coillit en haür,
 Si me jugat à mort e a dular.
 Message fui al rei Marsiliün:
 Par mun saveir vinc jo a guarisun.
 Jo desfiai Rollant le poigneor
 E Olivier e tuiz lur compaignun;
 Carles l'oïd e si noble baron.
 Venget m'en sui, mais n'i ad traïsun. (3768–3778)

In questo caso sembra che Gano, avendo pubblicamente ricevuto un'offesa ed avendo pubblicamente sfidato sia Rolando che gli altri, non avesse altra scelta che portare avanti il suo diritto di vendetta.¹⁷ Qui, d'accordo con l'osservazione dello Jenkins, Gano "continues to make a sharp distinction between his feudal duty to King Charles . . . and his private acts."¹⁸ Tutto ciò fa pensare che tra questi due valori, il pubblico ed il privato, non c'è affatto subordinazione.

Se questa "privata" difesa dell'onore da parte di Gano fosse un caso isolato, potremmo anche pensare che la distinzione che lui pone tra diritti privati e quelli pubblici, potrebbe essere una astuta manovra tendente a scagionarlo. Ma Rolando, forse, non agisce per la stessa motivazione di Gano (salvaguardia del suo onore e di quello della sua casta), quando a Roncisvalle si rifiuta di suonare il corno per chiedere soccorso nonostante che Oliviero per ben tre volte lo abbia supplicato di farlo (1050-1072). In questo caso, si potrebbe dire che, per la tutela dello stesso valore, Rolando è responsabile, assieme a Gano, della sua morte e di quella degli altri.¹⁹ Un altro caso ci viene offerto dallo stesso sovrano, Carlo Magno, proprio durante il consiglio per decidere a chi si dovesse dare l'incarico di ambasciatore a Saragozza. Carlo Magno, sapendo della misera fine che avevano fatto i precedenti ambasciatori,²⁰ senza alcuna giustificazione esclude che Rolando, i dodici Pari e alcuno dei suoi Franchi (qui il termine va inteso in senso stretto) siano inviati come ambasciatori da Marsilio (259-262, 275). Questo divieto, che sembra completamente ingiustificabile dal punto di vista dell'interesse pubblico, è accettabile solo se si considera Rolando e tutti gli altri come membri del "clan" di Carlo Magno, per cui l'imperatore agisce giustamente in sua difesa, e nessuno osa contraddirlo. Anche qui potremmo dire che Carlomagno antepone alla causa pubblica diritti strettamente personali. Significativa, a questo riguardo, la formulazione dell'accusa che l'imperatore fa a Gano:

Si me tolit .XX. milie de mes Franceis,
E mun nevoid, que ja mais ne verreiz,
E Olivier, li proz e li curteis:
Les .XII. pers ad traït por avoir. (3752-3756)

Il semplice fatto che in questa particolare istanza Carlo nomini uno per uno i suoi Franchi, se è comprensibile da un punto di vista affettivo, è nello stesso tempo indicativo del fatto che alla causa pubblica

si antepone una questione di carattere privato. Solo in questa logica è comprensibile il motivo per cui l'imperatore non accenna affatto alla possibilità che Gano abbia commesso un reato di "stato." Anche i giudici, chiamati a decidere sull'accusa di Gano, agiscono spinti più da motivi personali che come rappresentanti e difensori di una causa pubblica. Infatti, essi più che adempiere al loro dovere, non fanno altro che "minimizzare" l'accaduto, cercando addirittura di convincere il re a ritirare l'accusa e mettendosi in definitiva dalla parte di Gano (3798-3804). Questo strano comportamento dei giudici, qualificato dal Ruggieri come un atto di "deni de justice," è dovuto, forse, come afferma ancora il critico, alla "paura" (65, 87) che essi hanno di dover affrontare Pinabello, in caso emanino un verdetto di condanna.²¹ In conclusione, si potrebbe affermare, dagli esempi riportati, che i valori pubblici vengono subordinati ai privati.

A questo punto, l'idea che Gano abbia commesso un reato di stato ci sembra alquanto fragile. Da questa analisi, però, si può desumere un particolare molto interessante che riguarda il fondamento filosofico del duello giudiziario (cioè la convinzione che la giustizia del risultato sia garantita da Dio). Questo concetto viene senza dubbio incrinato se il comportamento dei giudici ("deni de justice") sia stato infatti motivato dalla paura di dovere affrontare il forte Pinabello.

Per capire la natura della condanna di Gano e, quindi, la funzione del duello giudiziario dobbiamo rifarci non tanto a quei valori che sono evidenziati attraverso il comportamento dei vari cavalieri, ma a quelli che il poeta intende trasmetterci. Valori questi che è possibile individuare e che si pongono parallelamente agli altri per tutta la *Chanson*. Infatti la "voce del poeta," come il coro di una tragedia greca, segue in maniera distinta e costante, con la funzione di moralizzare, il mondo entro cui vivono ed operano i vari personaggi, un mondo questo, ancora barbaro, in cui i valori privati sono ancora prevalenti.

Il poeta, la prima volta che introduce Gano nel poema, dice: "Guenes i vint, ki la *traïsun* fist" (178). "*Traïsun*" è il termine costantemente associato a questo personaggio. Parola che è stata la causa del giudizio deviante, da parte della critica che ha definito Gano come un personaggio avente una natura diabolica, anzi è stato subito paragonato a "Giuda." "*Traïsun*," come è stato affermato dal Ruggieri, rifacendosi allo studio del Pfeffer, non necessariamente comporta

la qualifica di un comportamento giuridicamente perseguibile (100–101), ma è senza dubbio indice di un comportamento umanamente riprovevole. Infatti, le varie connotazioni che assume questa parola, secondo i riferimenti del Ruggieri, “tradimento, infedeltà, falsità, inganno ecc.,” (100) sono tutte negative. Si deve, però, precisare che Gano, nonostante sia costantemente designato dalla voce poetica come “il traditore,” riceve nella *Chanson* delle connotazioni positive, come lo Stranges ha dettagliatamente indicato.²² Questo atteggiamento del poeta necessariamente pone l’opera su un piano che trascende la realtà dei fatti, ed in questa dimensione è possibile capire la condanna e la funzione di questo duello giudiziario.

Il Ruggieri, affrontando il problema a livello estetico, cerca di dare un senso alla colpa di Gano, che va al di là della storicità stessa del reato, per cui cerca di giustificare la necessità della condanna di Gano in base al senso di “giustizia” che deriva da quel sentimento religioso sempre presente nella *Chanson*, per cui, nonostante la “fatalità” a cui sono soggetti tutti i suoi personaggi, dice il Ruggieri:

Spiriti forti vuol formare Turolde: spiriti che apprezzino le più belle virtù umane—la fedeltà il coraggio l’abnegazione—e che si battano per le supreme idealità della vita: Iddio e la Patria. (204)

Per il Brault invece, l’accusa di Thierry nei confronti di Gano assume un significato allegorico,²³ per cui la cristianità finalmente trionfa contro la forza diabolica simboleggiata da Gano. Certamente i due campioni, Thierry e Pinabello combattono per due principî molto ben distinti. Pinabello, come abbiamo visto si offre come campione di Gano perché riconosce che questo è parte del suo dovere sancito dal legame familiare, ma quello che lui in effetti rappresenta in questo duello è quel mondo in cui lui, come Gano, come tutti gli altri, sente fortemente i valori “privati” della vita. Si potrebbe quindi dire che Pinabello è il campione di tutti i cavalieri cristiani, tranne Thierry. Il comportamento di Thierry invece è molto singolare in quanto sembra che sia l’unico a sentire vivamente questo particolare valore, il pubblico, ed è significativo il fatto che proprio Thierry, un cavaliere senza dubbio meno valoroso di Pinabello, è designato a combattere contro quest’ultimo. Si potrebbe paragonare questo duello a quello tra Davide e Golia, ma mentre in questo il simbolo della vittoria del “bene” contro il “male” è molto più evidente, in quello sembra un duello in cui sono messi a confronto in una tragica combinazio-

ne due valori, il privato ed il pubblico, o la "forza" e la "ragione" come forse, li avrebbe definiti la "voce poetica." In questo senso il duello diventa lo specchio di questa tensione all'interno dell'opera, riflettendo non l'ideologia dei personaggi, ma quella del poeta. Significative a questo proposito sono le parole che il poeta aggiunge a conclusione del duello:

Hom ki traïst altre, nen est dreiz qu'il s'en vant. (v. 3974)

Certo si è d'accordo col Brault quando parla di "poetic justice," ma non è Cristo che si pone accanto al cavaliere meno valoroso, Thierry, ma il poeta stesso il quale vuole "mettere in luce" quelle tragiche incongruenze della vita in cui i suoi personaggi, nella ferrea dinamica della storia, sono ineluttabilmente coinvolti. Su questa strada troveremo l'Ariosto, il quale dà degli esempi molto più espliciti dell'assurdità a volte delle leggi. Vedi l'esempio, affatto casuale, del duello che Marfisa compie contro i dieci cavalieri nell'episodio dell'isola delle "donne omicide" (XIX-XX), oppure quello, come vedremo, del duello giudiziario che Rinaldo combatte come campione di Ginevra.

Se dall'analisi dell'episodio di Gano, il problema relativo alla definizione del duello giudiziario come una prova di verità garantita dal giudizio di Dio viene fortemente messa in dubbio; dall'altra, e questo è di particolare interesse ai nostri fini, si potrebbe dire che il duello giudiziario rimane sempre una prova, una prova speciale, una prova rivelatrice di un certo atteggiamento che va al di là del semplice scontro fisico dei cavalieri e, nel caso particolare di Gano, al di là della ricerca della verità dei fatti. Il duello quindi diventerebbe una prova rivelatrice di una certa tensione, di una certa ideologia che si pone in posizione dinamica e critica rispetto a quella reale. "Il giudizio di Dio" in questo particolare duello giudiziario si pone a tutela dei valori "pubblici" e quindi Gano viene condannato.

Un risultato diverso si ha quando si passa ad esaminare il duello giudiziario in altre opere letterarie, ed in particolare nei Cantari. Queste opere, al contrario delle "opere d'arte," non avevano la pretesa né di mettere in questione l'istituzione entro cui i vari autori operavano, né avevano ambizione di trovare nuove formule o slanci artistici rispetto al genere da cui prendevano le mosse. Queste, forse, sono le ragioni per cui questo particolare "topos," il duello giudizia-

rio, in queste opere, rimane identico sia nella terminologia che nella sostanza filosofica con quello dell'istituzione reale. Un caso significativo è il duello giudiziario che viene narrato ne *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*. Si tratta del duello che Fiorio combatte, come campione di Biancifiore, contro il siniscalco del re Felice. Il siniscalco, in questo caso, avendo ingiustamente accusato Biancifiore di aver tentato di uccidere il re,²⁴ perde perché, come afferma l'autore, il

Signore, aiuta chi ha la ragione. (50. 8)

Formula questa che indica la piena accettazione di quello che abbiamo visto essere il fondamento filosofico di questo tipo di duello.²⁵

A questo punto, cercando di riassumere i dati di questa analisi sui precedenti storico-letterari del duello giudiziario, si può affermare che se da una parte la caratteristica relativa a questa istituzione come prova di verità in quanto garantita dal "giudizio di Dio" a volte è messa in discussione (anche se viene espressa ed accettata dai personaggi in queste varie opere letterarie), dall'altra, però, e questo è particolarmente importante (e si è visto nell'episodio di Gano), il duello assume una funzione metaforica particolare. Esso, infatti, è una prova che, al di là dei risultati immediati, rivela e diventa lo specchio dell'ideologia stessa dell'opera a cui appartiene. Funzione questa che, come vedremo, è emblematica e chiave di lettura dell'episodio di Rinaldo e Ginevra.

Nell'episodio del *Furioso*, dalla descrizione fatta, è possibile notare che si è mantenuta in vita non solo la terminologia ma anche la struttura del duello giudiziario tradizionale. Quindi, sarebbe naturale concludere che anche in quest'opera viene conservata la convinzione che il duello giudiziario è una prova di "verità." In questo episodio, infatti, tutto sembrerebbe confermare la piena fedeltà a questa vecchia istituzione. Come si è notato, Lurcanio convinto della colpa di Ginevra convalida la sua richiesta di accusa con la dichiarazione che la proverà con le armi. D'altra parte la mancanza di prove che possano dare luce definitiva all'accusa, pone il re nella condizione di concedere il duello giudiziario perché secondo la legge il risultato di questa "prova" indicherebbe la verità o meno dell'accusa. La stessa situazione si presenta nel caso dell'accusa che Rinaldo fa a Polinesso.²⁶ Questi fatti da soli sono sufficienti per stabilire un'esatta corrispondenza della meccanica del duello giudiziario così come si

è osservato fin dalla "Lex Gundobada."

Nonostante, però, la "fedele" descrizione del duello giudiziario come prova di "verità," vedremo invece che completamente diversa è l'idea che spinge i vari cavalieri alla prova del duello. Per poter capire fino in fondo questo si deve esaminare la motivazione dei vari cavalieri, e soprattutto di Rinaldo, che li ha spinti a questa "prova."

Una delle caratteristiche di questo episodio nel *Furioso*, è che l'Ariosto, come ha giustamente osservato il Ceserani, ha "saputo abilmente immergere" Rinaldo, un personaggio della tradizione carolingia, in uno sfondo brettone: la "selva Caledonia," la reggia del re di Scozia (143 n. 51). Diverse sono state le opinioni su questa brillante combinazione.²⁷ Il Ceserani, nel commento al *Furioso*, dice che essa è dovuta al "gusto" che aveva l'Ariosto di "classicizzare personaggi e luoghi" (143 n. 51); il Bonadeo l'attribuisce alla necessità dell'Ariosto di "assorbire l'attenzione del lettore facendogli dimenticare Rinaldo e la sua missione" (200 n. 3). Queste considerazioni, anche se interessanti, non credo aiutino a capire pienamente il senso che l'Ariosto ha voluto dare a questo episodio. La funzione di questo "setting" è molto più profonda e deve essere vista, per essere pienamente intesa, non isolatamente, ma in armonia con il resto dell'opera. Essa è dovuta a quel particolare contrasto di valori, vecchi e nuovi, che l'Ariosto ha voluto rappresentare proprio in questa combinazione di elementi tradizionali, la cui soluzione viene rivelata in modo dinamico attraverso un "brillante gioco" tra apparenza e realtà, la quale inesorabilmente fa vedere le assurdità ed i limiti di certe convinzioni "passate." Ed è proprio da una attenta analisi della "natura" di questo duello giudiziario che è possibile mettere a fuoco e dare la giusta dimensione all'intero episodio in esame. Infatti, da una parte, si ha l'apparente struttura del duello giudiziario fedele alla tradizione come parte integrante di questo particolare mondo brettone; dall'altra la vera "natura" del duello giudiziario secondo l'intenzione di Rinaldo, che in questo caso è il portatore dei valori "moderni."

Se notiamo attentamente ci si renderà conto che la terminologia tradizionale, al riguardo del duello giudiziario, trova una fedele corrispondenza proprio là dove ci si trova nell'ambiente più caratteristico del mondo brettone: la reggia del re di Scozia. Infatti viene espresso chiaramente che tutti quelli che erano accorsi ad assistere al duello

“han speranza che *Dio* mostri chiaro” (5. 87. 3), che Ginevra era in effetti accusata ingiustamente, e condannata soltanto perché una vecchia legge “empia e severa” prevedeva che non era possibile per la “donna” avere delle relazioni prima del matrimonio. Questo è molto importante perché, mentre si fa vedere da una parte la rigidità e l’empietà della legge, si afferma nello stesso tempo che garante del giusto risultato del duello, e quindi della “legalità” della legge, è Dio. Infatti viene espressa, in modo evidente, la convinzione che se si difende a “torto” la causa, si rimarrà certamente perdente. Questo avviene a proposito dell’accusa fatta da Lurcanio, considerato non solo “il più famoso in arme de la corte” (44. 6), ma anche un cavaliere

tanto discreto, e sí saggio et accorto,
che se non fosse vero quel che narrava
non si porrebbe a rischio d’esser morto;
per questo la più parte dubitava
di non pigliar questa difesa a torto. (6. 9. 2-6)

La stessa convinzione la offre, poi, anche Ariodante, quando nonostante sia sicuro della colpevolezza di Ginevra, vuole essere il suo “campione” anche contro il fratello: “So ch’io m’appiglio al torto; e al torto sia: / e ne morirò” (11. 1-2). Anche Rinaldo, se vogliamo, immerso in quella atmosfera brettone, usa una terminologia che si adatta perfettamente con le modalità del duello giudiziario tradizionale. Infatti quando egli chiede al re di interrompere il duello, pone come motivo della sua richiesta, conoscendo gli antecedenti, proprio il fatto che entrambi i cavalieri, Lurcanio ed il cavaliere in incognito alias Ariodante, anche se in buona fede (dato che Rinaldo non sa che il cavaliere in incognito sia Ariodante), si appigliano ad una causa sbagliata. Infatti, significative sono le parole che Rinaldo rivolge al re:

. . . Magno signore,
non lasciar la battaglia più seguire
perché di questi dua qualunque more,
sappi che a torto tu ’l lasci morir.
L’un crede aver ragione, et è in errore,
e dice il falso, e non sa di mentire.

L’altro non sa se s’abbia dritto o torto;
ma sol per gentilezza e per bontade

in pericol si è posto d'esser morto. (5. 83. 1-6; 84. 1-3)

Ancora, in armonia con la "dimensione tradizionale" è l'interruzione del duello tra Lurcanio ed il cavaliere in incognito. In effetti essa, se non fosse avvenuta, avrebbe svuotato completamente di contenuto il duello come prova di verità. La ragione è dovuta al fatto che, come ha bene osservato Rinaldo, qualunque fosse stato vincitore non avremmo avuto la verità. Ma anche questa interruzione, come vedremo, avrà un significato molto diverso: la verità o meno dell'accusa non ha niente a che fare con l'interruzione del duello.

Tutto questo quindi confermerebbe a prima vista che l'Ariosto abbia assorbito pienamente e sia rimasto fedele a quelli che erano i valori tradizionali attribuiti non solo al duello giudiziario, ma anche al mondo dei valori dei cavalieri medievali. Ciò potrebbe essere provato, seguendo questo tipo di ragionamento, dal fatto che si pone come scontato che esce perdente chi "s'appiglia al torto." Questa affermazione necessariamente implica che, almeno in questo particolare episodio, la presenza di Dio è determinante nella realizzazione dei fatti umani. Questo tipo di interpretazione, però, non solo riduce di molto l'arte ariostesca (in quanto non trova piena armonia con gli altri elementi, come vedremo, di natura completamente diversa che sono presenti in questo episodio), ma soprattutto non trova uno spazio "logico" all'interno dell'opera. Infatti, questo episodio, così interpretato, sarebbe un'"isola" inadeguata, all'interno dell'"universo razionale" che l'Ariosto celebra in questa prima parte del *Furioso*. È importante a questo punto esaminare l'altra dimensione, quella "moderna" per poter non solo mettere nella giusta prospettiva la "dimensione tradizionale," ma per trovare soprattutto un significato che stia in sintonia con il resto dell'opera.

Certo, non ci sono dubbi che tutto l'episodio ha come sfondo il mondo "brettone"; non ci sono dubbi che Rinaldo sia un cavaliere di origine carolingia. Ma ciò è dovuto al fatto che l'Ariosto attribuisce al mondo brettone il ruolo di rappresentare la tradizione, i valori superati, quelli per cui Rinaldo è chiamato ad evidenziare ed a correggere. Valori che per intenderci sono quelli del cavaliere moderno, la cui ideologia, come ha osservato Enrico Musacchio, è quella per cui, mentre come guerriero, egli "è pronto non solo al sacrificio e allo sforzo ma alla lotta per ottenere la soddisfazione delle sue ambizioni", come cavaliere ha "come sua unica ambizione il trionfo della

virtù.²⁸ Questa ideologia è pienamente conforme ai valori del primo rinascimento umanistico. Infatti, come dice ancora il Musacchio:

L'ideologia cavalleresca è imperniata sulla fede nella razionalità benevola della Storia. Nel Cosmo non solo ogni parte riflette il tutto, ma ogni causa ha un effetto perfettamente adeguato, anche moralmente. Ogni sforzo pertanto ottiene invariabilmente il successo che gli è congruo. Per questo, il cavaliere si muove a suo agio nel mondo poiché sa che il risultato del suo agire dipenderà inevitabilmente dal merito dell'azione stessa. . . . Il guerriero ha tanto successo quanto è stato il valore dimostrato, l'amante ottiene tanta felicità quanta è la virtù provata. (14-15)

Questo vale per il mondo cavalleresco del Boiardo la cui serena visione del mondo e la sicurezza del raggiungimento delle proprie ambizioni, se si segue "virtù," è perfettamente sancita quasi a conclusione del suo *Innamorato*:

Dio doni zoia ad ogni innamorato,
Ad ogni cavalier doni vittoria,
A' principi e baroni onore e stato,
E chiunque ama virtù, cresca di Gloria:
Sia pace ed abbondanza in ogni lato. (III, 8. 1. 1-5)

Tutto questo vale anche per il mondo dell'Ariosto fino alla pazzia di Orlando, perché da quel momento in poi la fede assoluta sulla razionalità del Cosmo "entra in crisi." E la pazzia d'Orlando è il segnale di questa trasformazione.²⁹ In conclusione si può affermare che il mondo cavalleresco dell'epica rinascimentale non ha più niente da spartire con quello tradizionale.

È necessario, quindi, per capire meglio il "meccanismo" di questo episodio, riprendere il discorso dal momento in cui Rinaldo arriva alla selva "Caledonia." Questo ci permetterà di stabilire la natura del personaggio chiave di questo brano, Rinaldo.

Nonostante la missione "carolingia" di trovare soccorsi in favore di Carlo Magno, Rinaldo, come mette piede in quel territorio, teatro di avventure gloriose, ricuperate le sue armi e la sua cavalcatura, non pensa che a trovare l'occasione per dimostrare il suo valore. Il recupero delle armi e del cavallo, Baiardo, hanno un significato molto importante, in quanto Rinaldo finalmente ha ricomposto, anche se potenzialmente, la sua identità di cavaliere. Rinaldo viene presentato la prima volta nell'opera come un cavaliere incompleto soltanto perché non aveva la cavalcatura, e per questo paragonato al

“villan mezzo ignudo” alle prese della gara del “pallio rosso” (1. 11). Quindi ora, al contrario dei precedenti tentativi non portati a termine proprio per la sua incompletezza,³⁰ è pieno di desiderio di provarsi.

Il discorso che Rinaldo ha con i monaci della “badia,” i quali come ha osservato ampiamente il Musacchio, sono i tenutari dei valori della cavalleria istituzionalizzata (47-48), è molto importante per mettere nella giusta prospettiva non solo la motivazione di Rinaldo al duello a favore di Ginevra, ma anche per capire quali sono i valori dei cavalieri che in questo episodio sono messi a confronto.

Rinaldo giunto alla badia, chiede ai “monaci” dove “L'uom [può] dimostrare, se merta *biasmo* o *pregio*.” Questa affermazione è carica di interessanti connotazioni. Prima di tutto è evidente che “uom” non ha la funzione di un soggetto impersonale generico, ma ha una connotazione molto più precisa e selettiva. Esso, infatti, si riferisce a chi, come Rinaldo, ricomposta la sua identità, ha l'urgenza di verificare, affrontando qualsiasi impresa, se è degno o no di essere “uom.” Questo è sottolineato dalla presenza di due particolari aggettivi, “biasmo” e “pregio,” che qualificano in modo evidente la natura di questa esigenza. Infatti, essi escludono la possibilità che la natura della “prova,” sia quella di dimostrare il “valore” inteso come forza fisica, ma riportano, al contrario, la necessità di questa avventura ad una dimensione tutta interiore e spirituale. Valore quindi è qui inteso nel senso di crescita del cavaliere, nel senso di migliorarsi.³¹ Tutto questo, però, è molto significativo perché ci riporta a quelle stesse motivazioni per cui, come si è chiarito in un precedente scritto, Agricane ed Orlando hanno combattuto in un esemplare duello per prova di “valore” nell'*Orlando innamorato*.³²

La risposta che danno i monaci a Rinaldo non è diretta ad eliminare questo bisogno interiore di Rinaldo, ma solo è tendente a indirizzare questa “energia” ad una “utilità” non solo individuale, ma anche pubblica. Essi spiegano a Rinaldo che la “prova” sarebbe migliore se fosse appunto diretta a risolvere nello stesso tempo un grave problema sociale quale la correzione di una ingiustizia che sta per subire Ginevra vittima di una vecchia legge scozzese “empia e severa” la quale prescrive che “ogni donna, e di ciascuna sorte, / ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera, / s'accusata ne viene, abbia la morte” (4. 59. 1-4). A Rinaldo, però, tutto questo non interessa, proprio perché il “problema” sociale in quanto tale è qualcosa

che non lo riguarda come cavaliere. Ed ecco che i monaci cercano di convincere Rinaldo portando avanti ragioni che in effetti non hanno alcun valore per lui. Infatti, i monaci ricorrono a tutti gli espedienti che possono convincere un uomo integrato in un particolare sistema: una brillante posizione sociale, sposo della figlia del re, e “una ricchezza . . . et uno stato / che sempre far ti può vivere contento.” Aggiungono ancora come ultimo tentativo per convincere Rinaldo il fatto che lui “per cavalleria” deve sentirsi “ubligato / a vendicar di tanto tradimento / costei” (62).³³ Queste varie motivazioni delle quali Rinaldo, secondo la logica dei “monaci,” dovrebbe essere persuaso ad accettare la difesa di Ginevra, sono indicative del fatto che ci si trova in una realtà molto pratica, ed utilitaristica se vogliamo, ma che comunque non ha niente a che fare con il mondo cavalleresco del passato e del resto neanche con quello di Rinaldo. Infatti a Rinaldo non interessa affatto che “sia vero o falso che Ginevra tolto / s’abbia il suo amante.” Anzi, se Ginevra l’avesse fatto, continua Rinaldo, “la loderei molto / quando non fosse stato manifesto” (64). La difesa di Rinaldo è conseguenza della sua insofferenza per l’idea che una legge possa fare un “torto” a ciò che è una espressione naturale della vita, l’“amore.”

Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:
 —Una donzella dunque de’ morire
 perché lasciò sfogar ne l’amorose
 sue braccia al suo amator tanto desire?
 Sia maledetto chi tal legge pose,
 e maledetto chi la può patire!
 Debitamente muore una crudele,
 non chi da vita al suo amator fedele. (63)³⁴

Le ragioni che spingono Rinaldo a difendere Ginevra riposano proprio su questa idea, la quale riflette un atteggiamento di vita più confacente agli ideali del cavaliere rinascimentale. La correzione di questo torto rientra, quindi, nel regno delle azioni “virtuose,” per cui il comportamento di Rinaldo si giustifica non per un senso di giustizia “istituzionalizzata,” ma per quello di una “giustizia universale.” Solo all’interno di questa concezione “ideale” della vita (che è quella sotto la quale hanno operato e i cavalieri di Boiardo e quelli del *Furioso* in questa prima parte dell’opera), possiamo giustificare il comportamento di Rinaldo nei confronti di questa avventura,

altrimenti poco ortodosso rispetto ai valori tradizionali. Infatti Rinaldo, nonostante la missione di trovare aiuti per il suo re, giunto alla selva "Caledonia," si mette alla ricerca di avventure. Nonostante abbia deciso di assumere la causa di Ginevra, ed abbia espresso il desiderio di andare prontamente a rendere giustizia, ("datemi pur un chi mi guidi presto / e dove sia l'accusator mi mene" 4. 64), parte il giorno dopo. Ed ancora, nonostante abbia deciso di fare una via piú pericolosa per "abbreviar cammino," ritarda la sua corsa perché sente un "grido." Tutte queste situazioni sono coerenti al mondo di Rinaldo, perché ogni azione che il cavaliere compie non è, come ha osservato il Musacchio, una "deviazione dal fine ultimo," sapere cioè se "merta biasmo o pregio"; al contrario, "ogni gesto cavalleresco aiuta il cavaliere che lo compie non solo a raggiungere quel particolare fine, ma, al di là di esso, a conquistare l'oggetto ultimo a cui egli ambisce" (47-48). Quindi le deviazioni, la missione di Carlo Magno o il ritardo alla reggia del re di Scozia per rendere giustizia, non sono rilevanti per Rinaldo perché sono preoccupazioni estranee al suo modo di pensare. Anzi la loro presenza è indicativa della posizione di Rinaldo, come cavaliere moderno, in contrasto con i valori "tradizionali."

L'episodio di Dalinda, poi, è importante, non solo per qualificare l'azione di Rinaldo come una azione virtuosa³⁵ (realizzando così, indirettamente, anche il desiderio dei monaci); ma anche perché si viene a conoscenza delle motivazioni ed azioni degli altri protagonisti di questo episodio. Ciò è importante perché solo così si possono capire meglio le implicazioni dell'interruzione del duello tra Lurcanio ed il cavaliere in incognito (Ariodante).

L'interruzione, come si è già accennato, se la si guarda da una certa angolazione, e piú precisamente da quella dei duellanti, non è dovuta al fatto che con la loro "prova" non si sarebbe fatta luce sulla verità dei fatti, anzi, proprio al contrario, in quanto essi sono assolutamente convinti della "giustezza" del risultato del duello. Questo, infatti, è possibile dedurlo dalle parole di Ariodante il quale è convinto che rimarrà perdente perché ha preso la difesa di una "causa ingiusta" ("So ch'io m'appiglio al torto; e al torto sia: / e ne morirò"). Lurcanio, poi, anche lui come il fratello, convinto dalle "apparenze," non dubita affatto che Ginevra sia colpevole e per questo si sente sicuro di dimostrare con le armi di aver detto la verità (5. 52). Quello

che è interessante rilevare da queste situazioni è che esse sono indicazioni evidenti di un comportamento affatto cavalleresco da parte di entrambi i cavalieri. Ariodante cerca con la prova del duello, sicuro di essere una prova "fallimentare," di "rivalutarsi" vendicandosi sia di Ginevra che del fratello. Dice Ariodante:

Un sol conforto del morir mi fia,
che se 'l suo Polinesso amor le porta,
chiaramente veder avrà potuto
che non s'è mosso ancor per darle aiuto;
e me, che tanto espressamente ha offeso,
vedrà, per lei salvare, a morir giunto.
Di mio fratello insieme, il quale acceso
tanto fuoco ha, vendicherommi a un punto;
ch'io lo farò doler, poi che compreso
il fine avrà del suo crudele assunto:
creduto vendicar avrà il germano,
e gli avrà dato morte di sua mano. (6. 11. 5-8; 12)

Questa affermazione è importante in quanto "qualifica" la motivazione dell'avventura di Ariodante la quale, al contrario di quella di Rinaldo, non ha niente di virtuoso.³⁶ A questo punto, è abbastanza evidente il fatto che l'interruzione del duello non è dovuta solo a quello che afferma Rinaldo davanti al re, ma soprattutto al fatto che i duellanti in questione hanno mostrato di non essere dei "completi cavalieri," in quanto, si sono lasciati completamente coinvolgere dalle "apparenze" e da bassi valori, per cui non possono essere soggetti della "prova" del duello, ma semplici spettatori.

Per completare la nostra analisi è interessante notare un altro particolare. Si tratta della confessione di Polinesso, la quale ci permetterà di capire ancora meglio che alla struttura del duello giudiziario tradizionale, presente nella terminologia usata dall'Ariosto, non corrisponde però un'equivalente finalità del combattere.

La confessione di Polinesso viene riferita dal narratore il quale ci fa sapere che Polinesso, dopo aver ricevuto un colpo violento da Rinaldo che lo fa balzare da cavallo dice: "gli [a Rinaldo] domanda mercè con umil faccia, / e gli confessa, udendo il *re* e la *corte*, / la fraude sua che l'ha condotto a morte" (5. 88. 6-8). Questa confessione sembrerebbe poco opportuna, se si fosse convinti, come del resto viene affermato ("tutti han speranza che Dio mostri chiaro"), che Dio fosse il garante del "giusto" risultato del duello.

Al contrario, la confessione ci fa pensare proprio l'opposto. Essa è necessaria. L'autore sottolinea che sia il "re" che la "corte" l'hanno ascoltata, e ne possiamo vedere le ragioni: con il raggio di Polinesso un fondamento di quella società aveva vacillato; era necessario che il ristabilimento di esso fosse evidenziato non in termini di fede (la convinzione che Dio faccia vedere chiaro), ma con fatti concreti, appunto come la confessione. Ma ancora, la confessione, come prova concreta, è l'evidenza più chiara per i due cavalieri, Lurcanio ed Ariodante, delle loro erronee valutazioni. Essi, infatti, in questo episodio si sono lasciati completamente ingannare dalle apparenze. La confessione, quindi, opera all'interno del sistema del "nuovo" duello giudiziario come una ulteriore conferma che il duello, come prova di verità, non è più accettato.

Come si è notato in questo episodio il tentativo di Rinaldo di mostrare il proprio valore viene perfettamente premiato. Queste infatti sono le aspettative del cavaliere che opera nella convinzione dell'esistenza di un mondo perfettamente razionale, in cui se egli agisce nella direzione di "imprese virtuose" non può non ottenere il successo desiderato. Il duello giudiziario in Ariosto, nonostante mantenga la stessa terminologia di quello reale, si è evoluto ed il fondamento filosofico di questa istituzione ha completamente perso il suo significato originario. In conclusione, questo particolare tipo di combattimento, nell'episodio di Rinaldo e Ginevra, acquista un preciso significato poetico. Esso, in armonia con la convinzione della benevolente razionalità della storia operante in questa prima parte del *Furioso*, perde quelle caratteristiche di prova di verità e diventa invece una prova di virtù.

University of Alberta at Edmonton

NOTE

- 1 Secondo Francis Storr sembra che questa idea sia di origine teutonica: "The judicial combat was a Teutonic institution," ed il critico continuando dà anche la ragione di questa istituzione dicendo che il duello "was in fact an appeal from human justice to the God of battles, partly a sanction of the current creed that might is right, that the brave not only will win, but deserves to win." Anche il Gibbon nel tentativo di indicare la ragione di questo bizzarro costume aveva detto: "The trials by simple combat gradually obtained superior credit and authority among a warlike people, who could not believe that a

- coward deserved to live" e aveva concluso che: "The decision of the sword or lance was ratified by the sanction of Heaven" (cap. XXXVIII, 70). Su questo problema si veda anche il capitolo "Play and War" di Huizinga (89-104).
- 2 Il Fustel addirittura afferma che: "La lois des Burgundes est le premier document où le combat judiciaire soit mentionné" (III, 454).
 - 3 Qui riportiamo gli autori che riferiscono nelle loro opere la data di questa legge: quelli che indicano il 501 sono: Fustel de Coulanges (456); Montesquieu (IV, 322, n. 51); Bryson (xii, 217 n. 8). Il Dill preferisce invece il 502 (73). È interessante notare tra queste divergenze che Fustel, per avvalorare la data del 501, cita parte della legge che dà la data di emanazione: "Data sub die sexta Kalendas Juanias Lugduno Avieno viro clarissimo consule" (456 n. 1). D'altra parte però, anche il Dill sembra che conosca la stessa legge, anche se non indica, nella sua citazione, la provenienza: "It is one of the few with a definite date, and was given at Lyons, on May 28, according to the Consul, of the year 502."
 - 4 Sempre nello stesso "Liber Legum Gundebati" al capitolo XLV si ha la conferma di quello che si è appena detto. "Ita ut unus de testibus qui ad danda convenerant sacramenta, Deo judicante, confligat; quoniam justum est ut si quis veritatem rei scire se dixerit et obtulerit sacramentum, pugnare non dubitet."
 - 5 Per quanto riguarda la presenza del duello nei vari statuti, cf. Fustel (454-459), Dill (58 e sgg.), O.M. Dalton (I 209-211).
 - 6 Da questo brano risulta che era lecito farsi rappresentare in duello da un "campione." Pratica questa molto seguita successivamente sia nei duelli reali che in quelli letterali. Per quanto riguarda la regolamentazione e la caratteristica del "campione" i trattatisti del 500 ne fanno un'ampia menzione. È bene, però, precisare che l'esistenza di questo istituto (campione) non inficia il concetto del fondamento filosofico del duello giudiziario (giudizio divino) in quanto, tenendo in mente che il duello è in fondo una prova che viene esercitata attraverso l'uso delle armi, la richiesta del "campione" era prevista, non solo per evitare di far duellare persone di grado diverso, ma anche per i casi in cui donne o uomini non atti all'uso delle armi fossero coinvolti in un duello. Si veda Paride del Pozzo (Libro V), Girolamo Muzio (87a-89b).
 - 7 L'edizione adottata è quella di Moignet sul manoscritto di Oxford.
 - 8 "Bavier et Saisnes sunt alet a conseil / E Peitevin e Norman e Franceis; / Asez i ad Alemans e Tiedeis" (3793-3795).
 - 9 Questo è possibile desumerlo dalla descrizione fisica che l'autore ci offre dei due cavalieri: per Thierry, "Heingre out le cors e greisle e eschewid, / Neirs les chevels e alques bruns le vis / N'est gueres granz ne trop nen est petiz" (3820-3822); per Pinabello, "Granz est e forz e vassals e isnel. / Qu'il fiert a colp, de sun tens n'i ad mais" (vv. 3839-3840).
 - 10 Per facilitare il nostro compito metteremo a confronto due correnti: una ad indirizzo storico-giuridico che fa capo al Ruggieri. Per quanto riguarda i vari critici che hanno seguito questo indirizzo, come il Pfeffer ed altri rinviamo al

comprensivo studio del Ruggieri stesso. L'altra corrente più recente ad indirizzo letterario-allegorico fa capo a Brault. Anche qui gli interessati troveranno una ricchissima bibliografia e numerosissime pagine di documentazione critica. Separate informazioni bibliografiche saranno date per gli scritti posteriori a questi due autori.

- 11 Non si è d'accordo con la spiegazione che il Brault fa per giustificare le parole di Thierry. Il Brault dice: "Let us suppose for argument's sake, says Thierry, that Roland had wronged Ganelon. The fact that Roland was in Charlemagne's service was sufficient to safeguard him (v. 3828: 'Vostre service l'en doust bien guarir')." Affermazione questa che sposta il problema da quello della colpa a quello se l'azione di Rolando sia perseguibile. Infatti, continua il critico: "According to this interpretation of the law, serving the Emperor renders a person immune from ordinary prosecution, any redress being the sovereign's prerogative" (325). A quale legge il nostro si riferisce non ci è dato sapere. Queste parole del Brault, però, non fanno altro che provare proprio che "Roland had wronged Ganelon," ma che Gano non aveva diritto a vendicarsi perché Rolando essendo al servizio del re era coperto da una specie di "immunità parlamentare." Questo però non esclude affatto la colpevolezza di Rolando, anzi l'afferma.
- 12 A questo proposito lo Stranges aveva affermato che questi due particolari momenti realizzano il reato di tradimento previsto per uno dei cinque casi: "bearing false testimony with criminal intent," rifacendosi agli elementi che il Reidel, nel suo *Crime and Punishment in the Old French Romances*, indica come necessari per il reato di tradimento (362).
- 13 Si veda Leon Gautier (320-321, note 3734, 3736). Ancora su questo problema si vedano i due capitoli, "XIV" e "XV" del *Le origini dell'epopea francese* del Rajna (375-456).
- 14 Lo Stranges parla di "auxilium et consilium" come dei doveri a cui il vassallo non poteva venire meno, ma continua il critico, "he had the right to private vengeance" (336). Su questo argomento si veda ancora Marc Bloch (229 e sgg.).
- 15 Carlo Magno, infatti, non ha potere esecutivo nelle varie decisioni che si devono prendere. Questo potere spetta ai "Franchi" intesi qui nel significato più generale della parola comprendente tutti i vari popoli che si erano mossi a combattere l'infedele Marsilio. Come per esempio la decisione dell'ambasciatore a Saragozza, i Franchi approvano; ancora nell'accusa stessa che Carlo fa a Gano, Carlo se si vuole ha lo stesso diritto di Thierry, ma da solo non lo può condannare. Il Rajna ha pure rilevato questo dato riportando in nota del suo libro le varie istanze in cui i Franchi prendono le decisioni:

"v. 3761: Respudent Franc: Ore en tendrun conseil.

v. 3779: Respudent Franc: A conseil en irum.

v. 3837: Respudent Franc: Or avez vus bien dit.

v. 3931: Escrient Franc: Deus i ad fait vertut.

Asez est dreiz que Guenes seit penduz,

E si parent ki plaidiet unt pur lui.

v. 3951: *Respudent Franc: Ja mar en vivrat uns*" (Rajna, p. 390, nota 2).

Ancora cfr. 243, 252–53, 274, 278, 321.

- 16 Per esempio l'intervento di Pinabello a difesa di Gano era basato su questa difesa del legame familiare, così come i trenta parenti di Gano che si sono prestati come suoi mallevadori. Indicativi, a tal proposito, le parole che Pinabello dice a Thierry alla proposta di quest'ultimo di interrompere il duello:

“. . . Ne placet damne Deu!

Sustenir voeill trestut mun parentet.

N'en recerrai pur nul hume mortel;

Mielz voeill murir qu'il me seit reprovét!.." [3906–3909] Ciò è stato anche osservato dal Rajna (395).

- 17 Sulla inevitabilità della vendetta in questo particolare periodo storico si veda il paragrafo "La vendetta" in Bloch (186–192).
- 18 Il commentatore aveva, infatti, osservato questo particolare atteggiamento di Gano fin dalla disputa tra questi e Rolando durante la decisione per la scelta dell'ambasciatore a Saragozza (30 n. 298).
- 19 Questa responsabilità, infatti, viene espressamente affermata da Oliviero: "Français sunt morz par vore [Roland] legerie" (1726).
- 20 Si tratta di Basan e di Basilio (207–208). Ancora, è interessante notare che Gano, proprio prima di partire per Saragozza, ricorda esplicitamente l'episodio dei due miseri ambasciatori al re (329–330).
- 21 Tutto questo viene storicamente provato dal Ruggieri il quale afferma che il verdetto dei giudici poteva essere impugnato da chi aveva preso le difese della causa dell'imputato, nel nostro caso Pinabello, il quale si trovava in una posizione giuridicamente regolare (82).
- 22 lo Stranges, infatti, rileva con grande attenzione le varie parti un cui Gano è "a wise and moral man," (337) e "proud and handsome knight," (339) "noble vassal," (346) etc., si vedano ancora le pagine 347, 351.
- 23 "The real significance of this passage is that, in Turolous's view, serving the Emperor—like serving Durendal (v. 2350) or serving God (v.3666)—is a sacred matter. Anyone enlisted in Charlemagne's service automatically comes under his protection and moreover shares in the mystical body mentioned earlier (v. 3410) [precedentemente aveva accennato a 'the Holy Eucharist' (302)]. Consequently . . . when Ganelon betrayed Roland, he broke his oath of allegiance to Charlemagne (v. 3830), and his body . . . was irremediably severed from the Emperor's own and deserves nothing less than death" (325).
- 24 Il complotto era infatti stato organizzato con il consenso del re dal siniscalco stesso. Questi aveva avvelenato un pollo e lo aveva dato a Biancifiore perché lo portasse alla mensa del re, il quale prima di assaggiarlo, ne dà un pezzo ad un cane che "cade morto incontamente / davanti a re, che 'l vidde la sua gente" (31. 7–8).
- 25 Si veda, per esempio, il duello giudiziario tra Terigi e Pinabello in *La Spagna* (III 40. 24–39), in cui si accetta completamente l'ideologia dell'istituzione

- reale ("Come voleva Cristo e la ragione, / Terigi Pinabello forte avanzava" 33. 1-2; ed ancora, "perché Pinabel combatte el torto, / Cristo gli fe' mancare ogni sua possa" 36. 1-2, e Gano accetta il risultato del duello affermando di volere essere punito come è giusto che si condanni un traditore: "da poi ch'i so' traditore appellato / vo' far la morte che mi si conviene" 38: 1-2).
- 26 Si deve ricordare che Dalinda non accompagna Rinaldo fino alla reggia, ma si ferma subito dopo l'entrata in città per evitare inutili rischi. Del resto lei non avrebbe potuto far niente per evitare il duello giudiziario; anche se lei avesse confessato tutto davanti al re, Polinesso l'avrebbe sicuramente contestata, come ha fatto con Rinaldo.
- 27 Il Rajna, parlando del personaggio principale di questo episodio, afferma: "forse mai un barone del ciclo di Carlo Magno fu convertito così espressamente in cavaliere Errante come in questo caso, nel quale Rinaldo si mette a vagare per una selva . . . 'Dove più aver strane aventure pensa.' " Ed aggiunge in nota che questa improvvisa "conversione" è stata anche rilevata da J. Hoole (*Le fonti dell'Orlando Furioso*, 148 n. 5).
- 28 Si noti anche che il critico si serve di questa caratteristica del cavaliere per giustificare nello stesso tempo la presenza della donna-guerriero, in quanto l'idealità perseguita da questo personaggio, il cavaliere, non ha niente a che vedere con la distinzione dei sessi (131 e sgg.).
- 29 Infatti, come osserva giustamente il Musacchio, Orlando impazzisce perché si rende conto che nonostante abbia "compiuto sforzi sovrumani per rendersi sempre più perfetto, meritare e dunque ottenere Angelica, il fiore più ambito della femminilità," costei, sceglierà Medoro, un personaggio secondario che non ha fatto nulla per meritarsela. "Crolla così—continua il Musacchio—l'illusione nella razionalità della Storia." Orlando, che è il simbolo di questa ideologia, deve rispondere al "tracollo dell'ideale razionale: con la follia" (15). Su questo particolare problema si deve anche accennare ad un precedente scritto del Bonadeo ("Note sulla pazzia d'Orlando" 39-57), il quale, nonostante abbia identificato la pazzia d'Orlando come un punto chiave nell'economia dell'opera ariostesca, la giustifica da un punto di vista completamente diverso, in quanto fa di Orlando il portatore degli ideali medievali. Fatto questo che, per quello che si è precedentemente detto, non può essere condiviso.
- 30 I duelli, per esempio non portati a termine contro Ferraù e Sacripante rispettivamente nei canti I (16 e sgg.) e II (3 e sgg.).
- 31 Non si è, quindi d'accordo con il giudizio del Bonadeo il quale afferma che: "Rinaldo . . . abbraccia l'avventura semplicemente perché subisce il fascino della leggenda evocata [dei cavalieri bretoni] e suggeritagli dal luogo. . . ; deroga dal naturale corso di azione che il mandato conferitogli da Carlo Magno gl'impone e, pronto alle lusinghe delle cose, come un irrequieto fanciullo insegue, anche per un solo giorno, il sogno d'onore e di gloria evocato dalla leggenda" ("L'avventura di Rinaldo," 203).
- 32 Canti: XVIII 29-55, XIX 1-17. Sul duello, come prova di "valore," tra Agricane ed Orlando si veda Enrico Musacchio & G. Monorchio, *Il duello*,

27-30.

- 33 Questo dovere risale a quella funzione di giustizia che la cavalleria medievale ha avuto sotto l'influenza della Chiesa. Infatti, il Llull, nel suo trattato sulla cavalleria, scritto intorno il 1275, tra le funzioni che spettano al cavaliere dice: "Per los cavallers deu ésser mantenguda justícia" (531).
- 34 Ceserani a questo proposito afferma che: "Le idee espresse da Rinaldo, tutt'altro che ortodosse nel mondo brettonico, sono chiaramente rinascimentali" (147 nota all'ottava 63).
- 35 L'opposto, cioè di azione poco virtuosa, è quella di Zerbino il quale, costretto dagli obblighi cavallereschi, diventa il campione di Gabrina, una donna indegna, calcolatrice, assassina (XX-XXI).
- 36 Almeno in nota è interessante rilevare che, secondo Andrea Alciati, uno dei maggiori trattatisti rinascimentale del duello, Ariodante (ed anche Rinaldo, almeno in un primo momento quando aveva accettato la proposta di diventare il campione di Ginevra), tecnicamente non poteva essere campione di Ginevra. Infatti l'Alciati afferma che: "Serà il campione uguale a l'avversario, che ha da combattere seco, non macchiato d'alcuna infamia né che altre volte sia stato vinto in steccato, e giurerà, ch'egli crede, che quello, per cui combatte, abbia ragione, e per lui la giustizia favorevole" (39a).

OPERE CONSULTATE

- ALCIATI, Andrea. *Duello De Lo Eccellentissimo, et Clarissimo giuriconsulto M. Andrea Alciato fatto di Latino Italiano à commune utilità. . . .* Venetia: Baldassar di Constantini, 1544.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. A cura di Remo Ceserani. Voll. 2. Torino: UTET, 1966.
- BLOCH, Marc. *La société féodale*. Paris: éditions Albin Michel, 1968.
- BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando Innamorato: Amorum Libri*. A cura di Aldo Scaglione. Torino: UTET, 1966.
- BONADEO, Alfredo. "L'avventura di Rinaldo." *Publications of the Modern Language Association of America*. LXXXI (1966), 199-206.
- . "Note sulla pazzia d'Orlando." *Forum Italicum*. IV (Marzo 1970), 39-57.
- BRAULT, Gerard J. *The Song of Roland*. University Park and London: The Pennsylvania State UP, 1978.
- BRYSON, Fredrick Robertson. *The Sixteenth-Century Italian Duel: a Study in Renaissance Social History*. Chicago: UP, 1938.
- DALTON, O.M., introd. *The History of the Franks*, by Gregory of Tours. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- DILL, Samuel M.A. *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age*. London: MacMillan and CO., 1926.
- FUSTEL, Coulanges de. *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France*. Paris: Librairie Hachette et CO., 1888.
- GAUTIER, Leon ed., *La Chanson de Roland*, 5ed., Tours: Alfred Mame et Fils

ed., 1875.

GIBBON, Edward. *The Decline and Fall of Roman Empire*. 1781; rpt. London: Everyman Library, 1931. Vol. IV.

GREGORIO, Tours di. *Historia Francorum*, in *Monumenta Germaniae Historica*. Hannoverae: Hahnsche Buchhandlung, 1965. Tomo I. Parte I.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Boston: The Beacon Press, 1950.

Il cantare di Fiorio e Biancifiore. Vincenzo Crescini ed. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1969. Vol. II.

JENKINS, Atkinson T. ed. *La Chanson de Roland*. American Life Foundation, 1977.

La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV, a cura di Michele Catalano. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1940. Vol. III.

"Liber Legum Gundebati" in *Burgundionum Leges*, in *Monumenta Germaniae Historica*. Hannoverae: Georgius Henricus Pertz, 1863; rpt. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1965. Vol. III. 525-578.

LLULL, Ramon. *Libre qui és de l'Orde de Cavalleria*, in *Obres Essenciales*. Barcellona: Editorial Selecta, 1957. Vol. I. 516-545.

MOIGNET, Gérard ed., *La Chanson de Roland*. Paris: Bordas, 1969.

MONTESQUIEU. *De l'esprit des loix*. Paris: Les Belles Lettres, 1961. Vol. IV.

MUSACCHIO, Enrico. *Amore ragione e follia: una rilettura dell'Orlando Furioso*. Roma: Bulzoni ed., 1983.

MUSACCHIO, Enrico & G. MONORCHIO, *Il duello*. Cappelli: Bologna, 1985.

MUZIO, Girolamo. *Il duello del Mutio Iustinopolitano*. Vinetia: Gabriele Giolito de Ferrari et Fratelli, 1553.

POZZO, Paride del. *De re militari et duello*. Napoli: Sixtus Riessinger, ca 1476-77.

RAJNA, Pio. *Le fonti dell'Orlando Furioso* Firenze: Sansoni, 1900.

_____. *Le origini dell'epopea francese*. 1884; rpt. Firenze: Sansoni, 1956.

RUGGIERI, Ruggero M. *Il processo di Gano nella "Chanson de Roland"*. Firenze: Sansoni, 1936.

STORR, Francis. "Duel." *The Encyclopedia Britannica*. 11a ed. Cambridge: UP, 1910. Vol. VIII.

STRANGES, A. John. "The Character and the Trial of Ganelon. A New Appraisal." *Romania* Tome 96 (1975), 333-367.

TACITO. *De origine et situ Germanorum [Germania]*. Giovanni Forni ed. Roma: Ateneo Roma, 1964.

Gerusalemme liberata e Controriforma

Quello che ci porta a rivisitare uno dei luoghi classici della critica storico-letteraria italiana—la relazione del Tasso con la religione, o religiosità, dell'età sua—è la convinzione che gli aspetti più significativi dell'opera e della personalità del poeta erano inseriti in modo inestricabile nel tessuto della riforma tridentina; che l'identificazione con lo spirito di riscossa della Chiesa del tempo fu cosa non inflitta ma ricercata liberamente e consciamente dal Tasso, il quale era ben capace di una coscienza morale e religiosa; che, soprattutto, separare nella *Gerusalemme* qualità poetiche e 'intenzioni' è un procedimento ingiustificato.¹ La *Gerusalemme* non è un poema epico medioevale o rinascimentale nel quale si innestano motivi romantici o controriformati; è opera altamente sublimata e metaforizzata di commento a una realtà presente, un vero inno alla perpetuità della guerra del cristiano. L'assunto del carattere contemporaneo della *Gerusalemme* può essere provato da un esame del clima psicologico nel quale nacque il poema, da una serie di motivi prominenti nel poema stesso e da un'analisi della posizione storica dell'artista nel contesto delle nuove dimensioni della cultura controriformata. Solo il riconoscimento di questa "contemporaneità" dell'opera, e allo stesso tempo del suo spessore dottrinale-emotivo, può restituire al poema quella sua vera dimensione europea e universale che i lettori del XVI secolo dovettero cogliere assai meglio di quanto non possiamo fare noi oggi.

Per quanto riguarda il clima psicologico nel quale nacque la *Gerusalemme*, si deve dire che nel sottolineare la congiuntura storica della lotta fra cristianesimo e Islam e la conformità del tema alla tradizione del poema cavalleresco la critica letteraria ha attribuito al poema del Tasso un carattere quasi esclusivamente retrò, in fondo disimpegnato dai grandi fermenti della sua epoca.² Eppure si pensi a quello che avveniva in Europa nei tre lustri 1560–75. Se è vero che il "turco" era alle porte, è anche vero che il cuore stesso del mondo cristiano stava

per essere conquistato da un nemico che operava all'interno di esso: l'*Institutio* di Calvino e le *Centurie* di Magdeburgo—opere entrambe, in forme diverse, influenti e perfino popolari—promuovevano in quegli anni la seconda ondata della Riforma, che a differenza della prima non era legata a un paese in particolare ma sollevava l'Europa intera a cominciare dalla figlia prediletta della Chiesa, la Francia, avviata dal '62-63 alle guerre di religione, e dalle Fiandre, dove proprio intorno al '65 lo scontro fra i soldati spagnoli e i "gueux" lasciava sul terreno decine di migliaia di morti. D'altro lato, l'evoluzione del conflitto religioso non appariva predeterminata, e altri paesi sembravano muoversi in direzione opposta: dopo gli anni di Maria la Cattolica—che seguivano a quelli dell'introduzione della Riforma nel paese—l'Inghilterra di Elisabetta seguiva una politica apparentemente possibilista, e i contemporanei non sapevano veramente in che direzione il paese sarebbe andato. Solo nel 1570, con la scomunica di Elisabetta ogni speranza cattolica di riconquista dell'isola sarebbe definitivamente tramontata. In questa fluidità obiettiva il corpo della Chiesa, stretto da tutti i lati, era attraversato da uno spirito di riscossa, specialmente intorno all'epoca della conclusione del Concilio nel '63; spirito che si manifestava in un'inifinità di scritti apologetici, un grandissimo numero (per non dire la maggioranza) dei quali usciva proprio fra il '61 e il '72.³ La riconquista era un dovere, anzi un problema di vita o di morte; i gesuiti contribuivano al clima generale di ripresa con la loro simbologia guerriera: il loro fondatore aveva iniziato la rinascita sua e del suo esercito con l'agognato pellegrinaggio di Gerusalemme (1523), descritto nella *Vita* del Ribadeneira che uscirà a Napoli nel 1572. Così, si può dire che gli anni della concezione della *Gerusalemme* coincidono esattamente con il periodo di massimo conflitto fra mondo cattolico e mondo protestante.

Possiamo subito delineare una serie di circostanze della vita europea del tempo che sembrano riecheggiare nella *Gerusalemme*: la fluidità della situazione politica; certe prominenti personalità con rilievo istituzionale; il clima di riscossa e la vocazione al martirio. Sul primo punto si può dire che la Palestina del Tasso offre confini labili come quelli dell'Europa degli anni '60-70; molti degli eroi del poema passano da una religione all'altra come doveva accadere ovunque in quei giorni; alcune comunità cristiane, essendo minoranza, vivono nella Palestina la loro religione in stato di clandestinità

come altre minoranze cattoliche facevano allora, e avrebbero fatto per secoli in futuro, nell'Europa divisa, ad esempio nell'Olanda calvinista (sia le une che le altre minoranze, inutile dirlo, si attendevano una pronta liberazione dai responsabili della politica del tempo). E quando Aladino scaccia dalla città i più forti cristiani, che si coniugano con i franchi (II, 55sg.), quanto assomiglia questa storia, che non era nelle cronache (Multineddu 31), alle peregrinazioni dei 'forti' del tempo: calvinisti francesi e inglesi in Svizzera, cattolici inglesi in Belgio, italiani in Svizzera ed Inghilterra. Questa labilità e questo senso di scontro permanente sono anche evidenti nei frequenti cambiamenti di fede della *Gerusalemme*, con le sue conversioni e perfino una riconversione, anche se inconsapevole, quella di Clorinda.

Per quanto riguarda la possibilità che personalità storiche siano adombrate nella *Gerusalemme*, si può dire in primo luogo che gli stessi saraceni possono e debbono essere visti come metafora degli eretici in senso lato. Tommaso Moro, nell'*Apologia* scritta in prigione poco prima di morire, usa la metafora dei turchi per alludere ai suoi persecutori; e l'*Apologia* è spesso citata dai cattolici negli anni '60. I saraceni, come i protestanti, non sono che strumenti di un'unica forza, quella di Satana, e nella letteratura cattolica del tempo le varie persecuzioni della Chiesa sono presentate come ondate successive di un'unica forza del male che origina di volta in volta nel mondo pagano, in quello mussulmano, in quello germanico. Come il tradimento è l'essenza dell'eresia, il mago Ismeno—che fu già cristiano come Satana fu angelo—può ben essere la personificazione di un grande eresiarca contemporaneo, forse Calvino. Goffredo, che nelle cronache della crociata non era se non uno dei capi (Vivaldi 31), viene dal Tasso trasformato in re: il poeta semplifica il personaggio e facendogli ricalcare le orme di Agamennone, Enea e Costantino lo trasforma in un'immagine poetica che può aver ricevuto ispirazione da un personaggio asburgico. Piero l'Eremita, che pure era figura storica, in modo più scoperto rappresenta nel poema il potere papale (Piero = Pietro). I valorosi pagani possono altrettanto bene riecheggiare qualche figura storica, ed Argante ad esempio potrebbe essere stato ispirato dal Solimano, temuto ma anche ammirato in Europa dove fu detto "il Grande," morto eroicamente all'assedio di Szigeth in Ungheria nel 1566. Si errerebbe poi nel pensare che

la storia del tempo non offrisse spunti per figure femminili; basti ricordare che in quegli anni tre regni europei, Inghilterra Scozia e Francia, erano retti da donne. La politica del tempo era così dominata dalle donne che Knox si sentiva in dovere di mettere in guardia i contemporanei e di dare *Il primo squillo di tromba contro il mostruoso regime delle donne* (1558). L'accusa del calvinista Knox a Elisabetta metteva questa in luce favorevole agli occhi dei cattolici: regina e cacciatrice, Elisabetta fin dall'inizio del suo regno fu vista come Astraea-Virgo; la sua simbologia si contaminò poi con quella di S. Giorgio. Che bell'immagine, per una fantasia eccitabile come quella del Tasso, e che bel prototipo per Clorinda!⁴ A chi visse in Europa nel 1560-70 questi richiami—in parte forse neanche consapevoli—sarebbero parsi del tutto naturali. Ma se si vedono alcuni dei personaggi centrali della *Gerusalemme* in questa luce, e rispettando naturalmente la grande polivalenza della poesia tassessa, il poema appare anche come drammatizzazione di fatti contemporanei come l'*Aminta* lo era della corte estense. Questa conclusione, d'altronde, è quasi inevitabile: come ammettere che Tasso fosse così ricettivo a ogni singola immagine della letteratura classica e così totalmente sordo agli eventi presenti? Certo la critica moderna è stata influenzata dal riserbo del Tasso, che nella sua opera teorica ha condotto il lettore lontano da tutto ciò che era contemporaneo: un aspetto del suo concepire la poesia che si discuterà più avanti.

Quanto al senso di riscossa nella *Gerusalemme*, questo è certo un dato che è quasi inutile sottolineare, ma che tipologicamente può essere assimilato ad un tema che ha relazione con esso, e che è quello del sacrificio. Il livello dello scontro richiedeva il sacrificio della propria vita, e il tema del martirio veniva in superficie con sempre maggior forza dapprima negli scritti di Calvino, quindi in quelli di scrittori da lui influenzati come Crespin (1554) o Foxe (1554), che ormai erano in grado di dimostrare come la Chiesa dei papi avesse perseguitato i veri cristiani fin dal V-VI secolo.⁵ Anche i cattolici avevano negli anni '60 i loro martiri, in Amazzonia come nell'Oriente. Dagli scritti dei polemisti francesi e inglesi fra '64 e '67 appariva che essi subivano il martirio anche in Europa, e gli stessi scrittori inserivano queste persecuzioni in una storia che risaliva al tempo dei primi cristiani. Presto le chiese e i libri dei cattolici si sarebbero riempiti di martiri (oltre che degli strumenti del martirio), e l'esem-

pio primo della nuova iconografia sarebbe venuto dai seminari dei gesuiti dove si preparavano quei novizi che poi avrebbero dovuto confrontarsi con i protestanti; che il Tasso fanciullo, educato per due anni in una scuola gesuita, abbia assorbito lo spirito battagliero dell'ordine che proprio in quegli anni (1552) iniziava la sua opera di educazione dei giovani con zelo quasi fanatico non pare un'ipotesi azzardata.⁶

Come nell'Europa del tempo, vi è nella *Gerusalemme* quel tipico, paradossale intreccio per cui sia l'infedele/eretico che il cattolico sono e si considerano allo stesso tempo come attaccanti e vittime, ciascuno portando in sé l'ideale del martirio e il senso della persecuzione. Sono il desiderio del martirio e del sacrificio che portano i crociati nel cuore del terreno nemico e spingono alcuni di loro ad immolarsi. Un esempio ovvio è naturalmente quello di Sofronia, immagine di vergine martire che compare per la prima volta nella letteratura italiana. Il porre la storia subito all'inizio del poema significa anche dare un tono particolare al poema stesso. Giustamente si è posto in evidenza il richiamo all'eroismo dei primi cristiani.⁷ Si può aggiungere che questo rientrava nello spirito dei tempi. Una galleria di eroine con caratteri quasi tasseschi compare ad esempio nella *Storia delle persecuzioni della Chiesa* del Gilio: le storie di Lucina, Dorotea e Caterina, figure delicate esposte alla brutalità dei tiranni e delle circostanze, emanano un profumo decisamente "letterario." Nel libro del Gilio si narra anche di una cristiana di nome Sofronia, "donna oltra molte altre virtù, dotata di eccessiva bellezza" che Massenzio volle rapire al marito legittimo, e che si pugnalò quale novella Lucrezia per sottrarsi al disonore (Gilio, *Dialoghi* 178); se qui non vi è il lieto fine tassesco, vi è una simile idea della virtù perseguitata e del sacrificio della vita in difesa dell'onore e della virtù. Le storie del Gilio discendevano da rielaborazioni tardomedievali di testi come la *Storia ecclesiastica* di Eusebio; difficili oggi da identificare, e forse tramandate allora attraverso il pulpito, queste leggende dovettero toccare la fantasia popolare e quella dei poeti. È importante notare che Tasso diede forma all'idea del martirio non seguendo una moda, ma proprio in coincidenza con il primo manifestarsi da parte cattolica di questa tematica: segno della sua coscienza e del suo fervore ideologico.⁸

Se la situazione storica della *Gerusalemme* riflette quella dell'Eu-

ropa contemporanea, la varietà dei motivi di origine teologica che compare nel poema riflette altrettanto bene tutto l'arco della controversia ideologica fra cattolici e protestanti. Un poema religioso scritto nel mezzo delle guerre religiose non poteva non farlo; e se fosse possibile ricostruire l'influenza del predicatore oltre che quella delle opere scritte questa relazione si farebbe ancora più stretta di come ora appare. Un'area vasta di pratiche devote divenuta oggetto di controversia era quella delle cerimonie (o meglio, *ceremonialia*), azioni e cose atte a propiziare e ad esorcizzare: quelle famose *opere* che la Riforma aveva rigettato come inutili perché distolgono dal vero culto che è soprattutto interiore e che si nutre di fede (Scavizzi, *Arte* 154–sgg; 236–sgg); attraverso di esse, così affermava Lutero, non vi era modo di avvicinarsi alla grazia. I cattolici davano alle cerimonie enorme valore, e credevano che l'abbandono anche di una parte di esse avrebbe significato prima o poi l'abbandono dei sacramenti stessi. Di queste cerimonie facevano parte il pellegrinaggio e il culto delle reliquie. Dal momento in cui era stato attaccato frontalmente da Lutero nelle opere del '20 il pellegrinaggio era scomparso dai paesi protestanti; non si poteva sperare perciò che gli evangelici avessero alcun interesse nel recuperare il sepolcro di Cristo dalle mani dei turchi. I *Libri Carolini*, pubblicati nel 1549 e sempre citati dai protestanti, confermavano contro le teorie bizantine di Nicca che nessun oggetto o luogo va venerato all'infuori di Dio, e che il Mons Moriae non era che un "mysterium," cioè un simbolo di Cristo.⁹ Nella stessa Italia l'Ochino aveva tuonato contro il pellegrinaggio affermando che gli apostoli né facevano fabbricare chiese né visitavano il Sepolcro di Cristo (Paladini 218–sgg). Quanto al culto delle reliquie, Lutero aveva avversato questa pratica forse più di qualunque altra, e solo su questo tema egli si era spinto a confrontarsi apertamente con l'elettore di Sassonia; sulle reliquie aveva poi scritto un famoso trattato Calvino, e in più luoghi aveva avversato il culto Flacio nella sua *Historia*. Ora naturalmente la chiesa moltiplicava le occasioni del pellegrinaggio e del culto delle reliquie. Il pellegrinaggio di Gerusalemme era particolarmente importante per i gesuiti fin da quando negli anni '30 il gruppo parigino che ruotava attorno a S. Ignazio prendeva il voto di andare in Terrasanta e se possibile vivere nei luoghi della Passione. Anche i francescani sottolineavano l'importanza del pellegrinaggio dando nuovo impulso

alla loro pratica dei Sacri Monti (Calvari in miniatura); e Sisto V, al quale Tasso doveva dedicare molte rime, avrebbe trasformato Roma per renderla nuovamente meta del pellegrinaggio dei cristiani. L'immagine di Gerusalemme in questo contesto diveniva così prominente da far confessare all'Harnfeld nel 1566:¹⁰ "Gli evangelici criticano il nostro affetto smodato per quel luogo come se Gerusalemme fosse Cristo." Simbolo cruciale di questa svolta era il culto della croce e dei luoghi santi iniziato da Elena e Costantino, sul quale un'infinità di scritti cattolici si sarebbe soffermata negli anni '60 dall'Harnfeld all'Harnfeld, dal Sanders al Benoit (Scavizzi, *Storia* 36).

La ragione del pellegrinaggio consisteva, oltre che nel potere didattico o emotivo del vedere un luogo determinato, nella presenza del sacro che aleggia nel luogo ove la divinità discese e si manifestò e che può agevolare lo stato di comunione con Dio. Il pellegrinaggio ai luoghi della Passione era naturalmente la ragione per cui la Palestina andava liberata, ed è la ragione prima del romanzo; ma il lettore resta anche impressionato dal senso del sacro che circonda i crociati nell'avvicinarsi a Gerusalemme o al Monte degli Olivi. Correttamente, comunque, Tasso descrive il potere del pellegrinaggio e delle reliquie:

il loco ove morì l'Uomo immortale,
 può forse al cielo agevolar la strada:
 e sarà pago il mio pensier devoto
 d'aver peregrinato al fin del voto. (XIX, 118)¹¹

Ma Tasso era anche ben conscio del significato e della funzione della cerimonia, che è stata creata, oltre che per istruire, anche per la Ex-citatio; e questo secondo fine era quello sul quale insisteva tutta la dottrina posteriore al '50. Si confrontino ad esempio le ben note pagine dei *Dialoghi* del Gilio (scritte nel '62, pubblicate nel '64) sulla necessità che le immagini commuovano con i versi del canto III laddove si descrivono i crociati davanti al sepolcro: ognuno piange e si accusa duramente:

Agghiacciato mio cor, che non derivi
 per gli occhi e stilli in lacrime converso?
 Duro mio cor, che non ti spetri e frangi?
 Pianger ben meriti ognor, s'ora non piangi. (III, 8)

Il piangere davanti alle reliquie o alle immagini è divenuto quasi un

dovere, e ci si accusa se non si riesce a piangere. Che abbia ragione il Gilio, sembrano pensare con spavento questi eroi tasseschi, quando dice che se non piangiamo siamo luterani (Gilio 109)? Lo stesso Gilio del resto aveva esortato i pittori a fare le immagini tali da commuovere: Tasso nei suoi due componimenti sulle Lacrime della Vergine e di Cristo avrebbe poi presentato immagini in grado di commuovere chiunque.¹²

Un topos connesso al precedente è quello della croce, segno, reliquia e immagine. Per una complessa serie di ragioni, che andavano dal culto dell'umanità di Cristo alla giustificazione stessa delle immagini, dalle apparizioni miracolose della croce all'uso che di questa veniva fatto per atti non puramente formali come la consacrazione degli oggetti o l'esorcizzazione del demonio, alcuni riformatori sconsigliavano l'uso della croce; i cattolici al contrario la esaltavano come un segno dato da Dio che si avvicinava per importanza ai sacramenti. Anche qui la polemica era accesissima: dopo che Calvino aveva ribadito la necessità di rinunciare alla croce, dopo che i suoi seguaci avevano abbattuto croci in mezza Europa a partire dal '60 e dopo che uno storico come il Flacio aveva negato che la croce esistesse o fosse venerata nei primi secoli del cristianesimo, una valanga di controversisti cattolici si era data a esaltare la croce: ne sostenevano l'esistenza ab aeterno, gli infiniti miracoli, l'uso costante dal tempo di Costantino, il suo supremo potere.¹³ La croce era stata usata in passato, e doveva essere usata in futuro, per sottrarre fisicamente i territori al demonio e agli idoli e conquistarli a Cristo. Il grosso di questa controversia si svolgeva fra '60 e '70 e di nuovo coincideva nel tempo con gli anni del concepimento della *Gerusalemme*.

Tasso menziona la croce a ogni piè sospinto. Goffredo nella sua smania colonizzatrice vorrebbe "la croce spiegar da Battro a Tile" (VII, 9); nella grande battaglia fra angeli e demoni del canto IX arrivano trionfalmente i cinquanta guerrieri "che 'n puro argento / spiegano la trionfal purpurea croce" (IX, 92); durante la processione propiziatoria prima della battaglia l'eremita Piero "spiega al vento / il segno riverito in Paradiso" (XI, 5). Così infinite altre volte. La *Gerusalemme* si conclude con il trionfo della croce e con l'immagine del capitano che "de la santa / croce il vessillo in su le mura pianta" (XVIII, 99sg.);¹⁴ poiché Costantino era stato il grande campione della croce e l'eroe cristiano per eccellenza, Goffredo appare rical-

carne le orme. In una poesia di molti anni dopo compare perfino, non compresa dal commentatore, l'allusione alla prefigurazione della croce nel bronzo serpe di Mosè, episodio classico usato dai teologi per indicare non solo come il sacrificio e la croce stessa fossero prefigurati nel Vecchio Testamento, ma anche per dimostrare che le immagini sacre erano state ordinate da Dio (N. 1634). Un riferimento del genere poteva essere fatto solo da chi avesse una conoscenza accurata del simbolismo tardomedievale, della teologia in genere e della letteratura controversista che aveva per oggetto la croce.

Altro tema ricorrente nelle controversie del secolo era quello delle immagini: la letteratura dedicata a questo argomento è così immensa da non potersi nemmeno riassumere in poche pagine. Basti dire che il decennio '60-70 aveva fatto assistere a vasti moti iconoclastici in tutta Europa e al nascere di un'altrettanto vasta letteratura cattolica in difesa del tradizionale uso e culto delle immagini. Se si tiene questo in mente apparirà subito chiaro che la comparsa dell'immagine della Madonna nell'episodio di Olindo e Sofronia non può essere casuale. La letteratura cattolica delle immagini conteneva infiniti episodi di immagini perseguitate da ebrei e saraceni aizzati dal demonio. L'iconoclastia bizantina—che, si sottolineava, era stata all'origine della divisione di Oriente e Occidente come ora l'iconoclastia protestante divideva l'Occidente in due—era proprio iniziata con la persecuzione di un'immagine da parte di un principe arabo aizzato da un ebreo; la storia era stata usata da Eck in poi, passando dai contemporanei del Tasso per finire negli *Annali* del Baronio; essa era stata ripresa dagli Atti di Nicea e dalla cosiddetta Storia Miscella allora attribuita a Paolo Diacono.¹⁵ Molte altre di queste antiche immagini perseguitate da ebrei e maomettani avevano sanguinato visibilmente, e molte avevano compiuto miracoli.¹⁶ L'episodio tassesco è tipico se inserito in questa tradizione e mostra familiarità assoluta con un tipo di leggenda che allora poteva essere inteso probabilmente ad ogni angolo di strada, trattandosi di duri tempi di iconoclastia.

Un altro caso tipico di consonanza con la letteratura dogmatica sulle immagini è la storia dell'immagine di S. Giorgio nel canto XII. La stanza della moglie del re etiopico e madre di Clorinda è dipinta "d'una pietosa istoria e di devote / figure"; è la raffigurazione di S. Giorgio e della principessa, e la donna vi prega spesso dinanzi. S. Giorgio è il suo protettore e lo sarà di Clorinda.¹⁷ Lo stesso

S. Giorgio appare ad Arsete ed ordina il battesimo di Clorinda: essendo Arsete non cristiano ne arguiamo ch'egli può riconoscere il santo solo perché questo è simile alla sua immagine. Anche qui percepiamo un'eco delle storie narrate dai Padri di Nicea di santi che compaiono esattamente com'erano dipinti nelle immagini, segno evidente che le immagini miracolose erano fatte per ispirazione divina e riportavano esattamente le sembianze del modello. La storia più ripetuta era quella delle immagini dei SS. Pietro e Paolo mostrate a Costantino da papa Silvestro, nelle quali l'imperatore aveva riconosciuto gli stessi santi apparsi in una visione, il che lo aveva definitivamente convinto ad abbracciare la religione cristiana. La storia miracolosa era accettata comunemente e spesso menzionata nelle polemiche degli anni '60, ed è perciò possibile che qualche teologo vicino al Tasso si sia preoccupato di riporporla ai fedeli nella versione bizantina, che è appunto quella che compare nella *Gerusalemme*.¹⁸

Nel contesto delle immagini si può notare un altro riferimento del Tasso alle polemiche contemporanee. I calvinisti affermavano che nel venerare le immagini i cattolici erano idolatri come lo erano stati i pagani; i cattolici si difendevano sostenendo la diversità del loro culto da quello dei pagani i quali veneravano gli oggetti, gli astri e gli animali *per se*. Rivolgendosi alla demonessa come fanno i tanti santi del Metafraste¹⁹ Ubaldo chiede informazioni sul culto dei demoni, al che risponde colei che

altri adora le belve, altri la grande
comune madre, il sole altri e le stelle. (XV, 28)

Questa era la classica risposta dei teologi cattolici. Ne *Il Nifo*, Tasso ci ricorda un altro fondamentale principio cattolico, che cioè al giorno d'oggi il peccato di idolatria non può più esistere fra i cristiani.

Oltre ai pellegrinaggi e al culto di reliquie e immagini Tasso enumera nel suo poema molte altre pratiche cerimoniali: in qualche caso, come nella processione del canto XI, egli rappresenta la cerimonia nel suo essere; in qualche altro vi accenna sobriamente, come quando parla dello scioglimento del voto da parte di Goffredo (XX, 144).²⁰ Potrà forse sorprendere che egli dedichi invece poco spazio ai sacramenti, solo tre dei quali sono rappresentati esplicitamente: l'Eucarestia (XI, 14) che in modo appropriato ha luogo sulla cima del Monte degli Ulivi a sottolinearne il valore di sacrificio; il Battesimo (XII, 67-88); la Penitenza (XVIII, 8). Questa sproporzione sembrerebbe

determinata certo non dall'incapacità del Tasso di comprendere la relativa importanza delle une e degli altri, quanto piuttosto dal fatto che le cerimonie più dei sacramenti si prestavano a divenire spettacolo ed erano quindi suscettibili di trattamento poetico. Non va dimenticato, tuttavia, che questa era anche la tendenza della Chiesa del tempo e che, come già si è detto poco sopra, l'esorbitante valore dato alle cerimonie rispetto ai sacramenti dai teologi contemporanei del Tasso rifletteva una sproporzione che solo attraverso un lavoro di decenni la Chiesa della Controriforma avrebbe corretto.

Le cerimonie, con il loro potere di porci in contatto con il soprannaturale, ci portano a loro volta a discorrere della controversia su cose che i calvinisti associavano a magia e superstizione e che riguardavano l'alterazione dei normali fenomeni della sfera fisica per effetto di forze non naturali. Calvino sosteneva che nessun miracolo è stato fatto da Dio dopo la scomparsa di Cristo e degli apostoli, e pur accennando alla possibilità di interventi demoniaci nelle cose umane, vedeva il mondo come largamente indipendente dall'azione diretta sia di Dio che del diavolo. Per converso la Chiesa insisteva sulla realtà del miracolo non solo come il risultato della libera scelta di Dio di intervenire nel mondo premiando i giusti e punendo i malvagi, ma anche perché uno dei poteri della gerarchia terrena era quello di evocare o scacciare le potenze, cioè di avere in qualche misura un controllo sulle forze soprannaturali: e questa era una delle differenze fondamentali fra protestanti e cattolici nell'intendere cerimonie e sacramenti. I teologi cattolici andavano nuovamente riempiendo il mondo di angeli e di demoni; e basterà ricordare a tale proposito un influente esempio di tale letteratura, le *Vite dei Santi* del Lippemanno, i cui sei volumi (che si finivano di stampare a Venezia nel '58) riportavano in superficie una grande quantità di eventi miracolosi dalla tradizione bizantina, specialmente dal Metafraste, con eccessiva abbondanza di diavoli e potenza angeliche.

Molte opere degli anni '60 trattavano del problema della demonologia da un punto di vista dogmatico, come ad esempio due trattati del Gilio e del Castellani usciti rispettivamente nel '63 e nel '68. Nel *Trattato de la emulazione che il demonio ha fatto a Dio* Gilio spiega con enorme dovizia di dettaglio come la natura stessa abbia in sé molte forze che paiono miracolose a chi non le intende (vi sono acque, erbe, piante che hanno straordinari poteri ancora non

compresi dall'uomo), quindi distingue dall'opera della natura quella del demonio, che inganna i cristiani, come già ingannava i pagani, con auguri e oracoli. Infine, Gilio distingue l'opera di Dio da quella di Satana: Dio crea e distrugge, mentre Satana può solo influenzare la fantasia e fare apparire cose che non sono. La somiglianza dei due poteri è che entrambi operano per direttrici territoriali; ciascuno occupa e difende un territorio, cosicché alcune aree sono sacre, altre sono diaboliche: fra queste ultime oggi è la Germania, dice il Gilio, dove recentemente l'opera del demonio ha fatto succedere cose strane. Castellani ripete le stesse cose per sottolineare come l'Italia, e in particolare il territorio di Faenza, non debbano preoccuparsi molto dell'opera del demonio, perché qui Dio opera e fa miracoli—come ha fatto recentemente con un'immagine della Madonna. In opere come queste di Gilio e Castellani si nota in primo luogo che gli elementi del magismo rinascimentale sono incorporati nella sfera dogmatica e "cristianizzati"; e in secondo luogo come questa demonizzazione della natura diviene ora elemento collaterale nella lotta all'eresia protestante: in questa percezione dell'universo come terreno di lotta generalizzata di potenze avverse ogni fenomeno appena diverso dal normale può essere sempre visto in relazione all'opera degli eretici. La demonizzazione del mondo era un'arma estrema di natura ideologica e strategica per la difesa della fede.

Che questo fosse il clima dei tempi, non è da dubitare; qualunque opera degli anni '60 porta in superficie questa demonizzazione della natura e ossessione del demonio, inclusa l'opera dei poeti. Nel rispondere al suo opponente calvinista, nel 1562-63, ecco come quello che sarebbe divenuto un giorno amico del Tasso, il Ronsard, visualizza il nemico:

Voy-le-cy, je le voy escumant & bavant,
 Il se roule en arrière, ils e roule en avant,
 Afreux, hideux, bourbeux: une espesse fumée
 Ondoye de sa gorge en flames allumée:
 Il a le diable au corps: ses yeux cavez dedans,
 sans prune & sans blanc, reluisent comme Ardans,
 Qui par les nuicts d'hiver à flames vagabondes,
 En errant font noyer les passans dans les ondes:
 Il a le museau tors & le dos herissé
 Ainsi qu'un gros mastin des dogues pelissé.

E così egli pensa che i cattolici gli si possano opporre:

Fuyez peuples fuyez: non, attendez la beste,
Apportez ceste estolle, il faut prendre sa teste
Et lui serrer le col, il faut semer espais
Sur lui de l'eau beneiste avec un Aspergès,
Il faut faire des Croix en long sur son eschine.

L'eretico è il demonio, e va esorcizzato con l'aspersorio e la croce (306–sg.).

L'opera del Tasso, nella sua demonizzazione della natura, ha stretta consonanza con la letteratura teologica del tempo. Non si possono leggere le *Vite* dei santi scritte in quegli anni senza avvertire una profonda affinità di situazioni; e non si può leggere la trattatistica sui demoni senza sentire che Tasso la lesse e la meditò. La sua conoscenza delle differenze fra l'opera dei maghi e quella dei santi è degna di un teologo; così ad esempio, sempre egli sottolinea come il demonio *disunisce* (V, 25–sgg; VIII, 1–sgg) e crea immagini *fallaci* (XIII, 1–sgg), ripetendo esattamente quanto aveva detto poco prima Gilio. Egli mette bene in evidenza che non vi è differenza fra opere di magia e opere del demonio, dato che i maghi non sono che accoliti di questo; all'opera dei maghi corrisponde, nella sfera del bene, quella dei santi.²¹ Egli sottolinea anche il carattere territoriale delle potenze, come quando narra di come Ismeno fece occupare gli alberi dagli spiriti (XIII, 6). Tutto nella *Gerusalemme* è esattamente in accordo con la teologia contemporanea, e l'infinità di magia e prodigi che han luogo nel poema non è che il risultato di un adeguamento allo "spirito dei tempi." Ch'egli si sia infatti adeguato ai tempi con sforzo di elaborazione dottrinale sembra ovvio dal fatto che questa demonizzazione non era presente nel *Rinaldo* (Sozzi 306), dove si ha invece un 'meraviglioso' generico, ariostesco, non ancora cristianizzato.

Sul soggetto della magia si misura come, ignorando la teologia, la critica tassessa sia andata a volte fuori bersaglio, anche se è vero che il Tasso, operando per fortuna come poeta, fu sempre pronto a confondere la materia. La magia del Tasso è un fatto ideologico nel quale egli finì col credere anche troppo; altro esempio di come, perdendo un fermo controllo sui contenuti della sua poesia (che ciò avvenisse per evoluzione del suo pensiero o per avanzamento del male) egli sia poi stato da questa stessa materia trascinato; a quel punto, divenuto vittima, Tasso cessava di essere poeta, o almeno

grande poeta. Ma nella *Gerusalemme*, anche se soffuso dei bei colori della credulità popolare (la quale anche veniva in parte legittimata da molti teologi della Chiesa in questi anni) il manifestarsi delle potenze rappresenta pur sempre un elemento importante della dogmatica cattolica. Neppure pare a noi che abbia molto significato il fatto che gli incanti della *Gerusalemme* trovassero opposizione in Silvio Antoniano. Quel che poteva disturbare gli ambienti ecclesiastici era il modo in cui queste opere demoniache venivano propinate: la misura della componente magica, che indubbiamente serviva il carattere “popolare” del libro, poteva apparire come un modo di sminuire il significato di certi aspetti dottrinali, o forse poteva dare l'impressione che il mondo fosse dominato dai demoni; chiaramente, non si capivano le esigenze poetiche o in genere culturali dalle quali partiva Tasso; ma le obiezioni ecclesiastiche potevano difficilmente trovare nel poema alcunché di erroneo, o tanto meno di eretico.

Non occorre indugiare su esempi di intervento divino o demoniaco nella *Gerusalemme*; vorrei solo sostare brevemente su due episodi che nuovamente ci riportano al tema delle immagini, le quali in questi anni fra le altre cose erano ridivenute miracolose. Nella *Gerusalemme* l'immagine di S. Giorgio è avvolta dagli eventi in un alone miracolistico. Anche l'immagine della Madonna del canto II lo è, pur se lo strumento effettivo dell'intervento è una pagana che fa professione di fede iconoclasta! (Santa in pectore però: essa s'invo-la direttamente, dopo morta, fra le schiere angeliche.) Questa stessa immagine era stata trasportata da Ismeno—che certo conosceva i trucchi del mestiere—entro la moschea al fine di proteggere questa dall'attacco del nemico (I, 5). Senza negare nuovamente la componente classica dell'episodio, va detto che la storia ci riporta qui a leggende bizantine che venivano riutilizzate in questi anni a sostegno del culto delle immagini e che dimostravano come in passato le immagini fossero usate, per il loro grande potere, come Palladia, a difesa delle città dall'attacco nemico. La storia che Tasso forse udì—perché era la più famosa—era quella dell'immagine di Cristo fatta fare da Abgaro e poi passata dopo complesse vicende a difendere la città di Edessa dall'assedio di Cosroe; questa non era una leggenda qualsiasi dal momento che sia Bellarmino che Baronio ne confermeranno, qualche anno più tardi, l'esistenza storica. Qui come altrove, il “meraviglioso” viene al Tasso dalle leggende bizantine, dall'agio-

grafia, dalla devozione popolare che la letteratura cattolica del '60 rendeva ufficiali; Tasso probabilmente considerava questo elemento come "popolare" e non si curò perciò di registrarlo nella sua teoria sempre classicista. Tornando alle immagini miracolose, si può aggiungere che esse non compaiono solo nella *Gerusalemme*; anche l'immagine per la quale furono composte le rime su Le lacrime della Beata Vergine era descritta nell'edizione delle rime del 1593 come "miracolosa"; essa apparteneva a Cinzio Aldobrandini e piangeva, ma il testo non consente di capire se il pianto fosse una finzione del pittore, e l'elemento miracoloso non fosse anch'esso da attribuire all'opera dell'artista.²²

Passando ai due temi, connessi fra loro, dell'ecclesiologia e della cosmologia, possiamo dire che uno degli aspetti costitutivi della visione del Tasso è il suo senso gerarchico dell'universo e delle varie funzioni delle forme intermedie. Qui si tocca da vicino uno dei motivi della Riforma stessa, cioè il concetto dell'intermediazione. La Chiesa medievale aveva dato forma a una specie di struttura continua terrestre-celeste che attraverso la doppia gerarchia ecclesiastica e angelica (le cosiddette scale celesti) conduceva dall'uomo a Dio per passaggi quasi insensibili. La Riforma aveva rotto questa continuità negando i gradi intermedi: aveva rifiutato il ruolo della gerarchie angeliche, dei santi, della Vergine, dell'intercessione che ne seguiva. Aveva rigettato in gran parte il ruolo della gerarchia terrena, e parallelamente aveva anche rigettato il concetto tradizionale del cielo come qualcosa che funzionava per via gerarchica sul modello di una corte terrena. La Riforma aveva anche rigettato il concetto della Chiesa visibile come corpo costituito da membra aventi funzioni diverse, quindi anche l'utilità degli ordini. Fra Dio e l'uomo per i riformatori non vi era nulla all'infuori delle Scritture. La Chiesa aveva difeso le "scale celesti" fondandosi sull'opera di Dionisio ch'essa ancora sosteneva essere stato discepolo di Paolo, e perciò diretto discendente della tradizione apostolica. Il ristabilimento del valore della gerarchia terrena era ovviamente un perno essenziale nel pensiero cattolico; ma parallelamente si ritessevano tutti i motivi del paragone fra cielo e corte. Le immagini del regno celeste come corte e di Dio come re sono presenti frequentemente negli *Esercizi* di S. Ignazio come lo sono nelle opere di infiniti autori cattolici del tempo, da Alberto Pio a S. Teresa.

Ora Tasso non era certo all'oscuro di questa controversia e di questi concetti; ed è a questo proposito da ricordare come egli possedette e annotò fittamente una copia delle *Enneadi* di Plotino, opera sulla quale si era modellato il *De Coelesti Hierarchia* di Dionisio, e come nel dialogo della *Nobiltà* (1581) egli parli proprio, citando Dionisio, della doppia gerarchia (Firetto 106, che nota come Tasso sia "meticcoloso nell'illustrare gli ordini gerarchici"). Una delle cose che colpiscono nella *Liberata* è il senso della gerarchia, sia di quella umana che di quella soprannaturale: entrambi gli ordini sono esattamente gerarchizzati. L'ordine umano è elucidato sia nelle funzioni che nella gerarchia. Piero l'Eremita, oltre che avere riferimento alla gerarchia in genere, indica la funzione della vita contemplativa e il suo ruolo essenziale nella vita della Chiesa. Nella processione del canto XI i fedeli sono anche chiaramente ordinati secondo la loro importanza (Secondo De Maldè 224, il passaggio richiamerebbe Giosuè VI: 2-sgg). Anche la gerarchia celeste è logicamente ordinata, come si vede anzitutto dalla disciplinata invocazione del canto XI (7-sgg) e da come la corte operi, con trasmissione di messaggi che partono da Dio e attraverso le forze angeliche giungono all'uomo. L'angelo custode è l'ultimo di questi anelli (VIII, 80; IX, 72); ma a volte vediamo i santi direttamente coinvolti nell'operare umano, come nel caso della cavalleresca protezione offerta da S. Giorgio a Clorinda (XX, 28-sgg). Le preghiere rogatorie del canto XII ci mostrano i cristiani nell'atto di richiedere questa intercessione che, se meritata, non può essere negata dalle potenze. Infine, è visto in senso gerarchico anche il potere infernale. In genere, sono le forze supreme che spronano le inferiori; gli angeli e i demoni spronano poi gli uomini all'azione. Le forze scendono da Dio o ascendono dagli abissi trasformando il mondo in un campo di battaglia fra il bene e il male. Questa interferenza di forze di intercessione è ampiamente presente nel poema, sia nel disegno generale dell'opera, che ci mostra una gigantesca lotta fra la gerarchia del bene e quella del male (con il trionfo finale della prima) che negli aspetti più minuti delle singole azioni (sugli angeli nella Controriforma Mâle II, II e Knipping 120-sgg).

Già di per sé è significativo il fatto che la *Gerusalemme* possa essere vista come opera di rinascenza classica, come la videro Mul-tineddu, Vivaldi, De Maldè, o come opera interamente cristiana; e

qui veniamo al supposto conflitto fra paganesimo e cristianesimo che ha originato interpretazioni così contrastanti della *Gerusalemme*. La rappresentazione "cortese" e olimpica della gerarchia terrestre, dei rapporti fra Dio e le forme a lui subordinate, di tutto il corredo di preghiere, grazie, oracoli, e ordini, infine di personaggi chiaramente plasmati su figure della religione pagana come Michele lo è su Mercurio (al pari della descrizione delle loro armi: VII, 80; XI, 72): tutto questo è certamente ispirato a Virgilio e Omero e all'epica classica. Ma, anche qui, se le immagini del Tasso sono classiche, la loro riassunzione nel momento di massimo trionfo del romanzo ariostesco obbedisce anche alla logica della teologia controriformata. Il concetto di cielo come corte, attaccato come precristiano dai riformatori al pari di altri resti pagani come il sacrificio o la fede nel potere di certi oggetti, era ora rivalutato sotto il profilo teologico dalla Chiesa. Lo sforzo della teologia cattolica era proprio quello di dimostrare che le Scritture non si discostano dalla legge naturale e che perciò le forme in cui si esprimevano le religioni antiche erano errate in quanto si indirizzavano ai falsi dei, ma riflettevano sostanzialmente una prassi universale uguale per tutti i popoli. I teologi avevano legittimato in campi specifici l'autorità di questa legge naturale sull'esempio degli antichi e avevano incorporato la "crema" della sapienza dei classici nella legge cristiana; l'aristotelismo scolastico, cacciato dai riformatori come non pertinente alla dogmatica cristiana, era rientrato nel pensiero cattolico, e con esso l'autorità degli antichi come espressione della legge naturale. Questa tendenza culminerà nel "classicismo cristiano" promosso da un Possevino; partita dai teologi, essa approderà ad una integrazione totale della cultura umanistica in quella teologica.

Nella sfera della cultura la nuova "contaminatio," o piuttosto moralizzazione della cultura pagana, si rifletteva in una fusione crescente della tradizione umanistica e di quella teologica, il che può vedersi tanto nei trattati letterari e artistici²³ quanto nell'opera degli artisti e dei poeti più impegnati del tempo come un Ronsard, la cui attività di poco precede quella del Tasso. Che la natura encomiastica e a volte opportunistica della poesia tassessa renda poi spesso il divino in modo spicciolo e triviale non toglie che quell'ipotesi di conflitto pagano-cristiano che il De Sanctis aveva visto come scontro di opposti debba decadere per via di principio; la visione del poeta collima

con quella della Chiesa, che egli sinceramente ritiene vera sopra le altre.²⁴

All'interno della tendenza generale della Chiesa all'appropriazione e alla moralizzazione della cultura pagana si enunciano poi esigenze e tendenze prettamente italiane alle quali Tasso è molto sensibile. Nel cristianizzare la cultura classica negli anni '60 la Chiesa tendeva a riassorbire nel suo seno un'intelligenza che dava segni di sbandamento, come si vede nella nascita e nello sviluppo in questi stessi anni dell'archeologia cristiana. La Chiesa promuoveva una ricomposizione sociale, un consenso nazional-popolare, un'armonia culturale fra diverse classi sociali avente la Chiesa come centro e guida ideale.²⁵ Tasso obbedisce totalmente alla logica degli eventi, e qui vorremmo sottolineare due cose che riguardano questa sua integrazione nell'ideologia della Chiesa controriformata: la sua "italianità," cioè l'adesione a una situazione che potrebbe definirsi come specificamente nazionale, e il suo "interclassismo." La sua italianità può vedersi nel topos della "verità perseguitata." Spesso i teologi italiani—in risposta a quelli transalpini che identificavano l'Italia con il papato—facevano coincidere il tema di Roma perseguitata dai barbari germani nell'antichità con quello di Roma perseguitata da quei moderni barbari germani che erano i luterani, cioè dal demonio. Con questo si cercava di unire gli italiani nella difesa di Roma (complesso di tradizione classica, caratteri nazionali di lingua e cultura, fede nella Chiesa cattolica) per rimuovere la diffusa sensazione loro di essere popolo diviso e asservito. Gilio aveva suggerito in forma fra vittimistica e trionfalistica l'identificazione degli italiani con la Chiesa; Castellani aveva parimente sottolineato la fede degli italiani implicando la benevolenza di Dio verso di essi. In Tasso questa dualistica immagine dell'Italia perseguitata perché centro della vera fede appare in modo ovvio: l'Italia è serva (IX, 19) ma è anche il bel paese "ov'è la sede / del valor vero e della vera fede" (VI, 77). L'esaltazione di Alessandro Farnese vittorioso sui protestanti in Fiandra e alcuni passi della *Gerusalemme* indicano perfino negli italiani gli eredi dei prodi crociati franchi (i franchi contemporanei del Tasso non apparivano più così incontaminati nella loro fede come i loro antenati . . .); afferma Petrocchi: "non è senza motivo che i due campioni più forti dell'esercito cristiano [Tancredi e Rinaldo] siano . . . [nella *Gerusalemme*] entrambi italiani" (Petrocchi, *I fan-*

tasmi 65). E in un'altra poesia Tasso si chiede retoricamente: qual è la ragione "onde il popol di Cristo, e pria di Marte, prese le leggi e dielle agli altri regni?" (Rime, n. 854). Cresciuto nell'atmosfera delle lotte fratricide fra filofrancesi e filospagnoli e in una situazione di crescente frustrazione da parte degli intellettuali Tasso certo vede nella Chiesa l'unica salvezza e l'unico agente attivo nella difesa di un'identità culturale. Forse proprio per quella coesione sociale che all'Italia mancava il Tasso, paradossalmente, preferiva a quella dell'Italia la situazione *politica* della Francia.

Per quanto riguarda quel che ho definito "interclassismo," credo che l'opera del Tasso anche qui risponda bene, sul piano dell'arte, a quel messaggio aggregante che i teologi facevano circolare negli anni '60 e che richiedeva agli artisti di essere religiosi ma anche di essere compresi da tutti per potere esplicitare meglio la loro funzione di predicatori laici. Nessuno negherà il carattere cortese e aristocratico della *Gerusalemme*: la corte rimarrà l'ambiente naturale del poeta; però la *Gerusalemme* può veramente andare nelle mani di ogni classe sociale e nella realtà, come disse Foscolo, essa fu tanto perseguitata dai dotti quanto amata dal popolo. Il linguaggio è piano, le psicologie squadrate semplicemente, il messaggio chiaro, le situazioni drammatiche semplificate. Si restringono i confini delle esperienze intellettuali e una certa gratuita teatralità fa la sua comparsa. In un'età che si muove fra mille trattati di retorica e poetica, infinite sottigliezze formali e ambiguità manieriste, Tasso dà sempre la precedenza ai contenuti e alla chiarezza. Lo stesso poeta afferma che "la poesia è fatta pei popolari ed al loro modo parla sovente" (*Lettere*, riprendendo una tesi del Castelvetro; Belloni 146sg.). Afferma anche, dopo aver terminato la *Gerusalemme*, che egli non vorrebbe "solamente sodisfare a i maestri de l'arte" e ch'egli è anzi "ambitosissimo de l'applauso degli uomini mediocri" ricercando "la buona opinione di questi quanto quella dei più intendenti" (Pittorru 126). Questa popolarità si esplica anche in una riduzione dal concettuale al visivo che è proprio nello spirito dei tempi, ed è visibile in altre opere "popolari" come gli *Esercizi spirituali* del Loyola o gli scritti di S. Teresa; al contrario infatti di quanto è stato detto, la *Gerusalemme* è il più visivo dei poemi del Rinascimento (Argan 209). Così anche l'elemento meraviglioso e magico, certo non assente nell'Ariosto, rientrando nell'alveo della religione costituita riflette

nella sua semplificazione di bene e male un'adesione alle stesse credenze del popolo. È in un certo senso paradossale come Galileo, che oggi identificheremmo con un atteggiamento razionalistico e progressista, non capisse il carattere popolare di tante ridondanze, artifici e "paroluzze senza costrutto" (commento a I, 45) nella *Gerusalemme*; considerasse oscuro quello che in realtà era piano; e nel definire Tasso "gretto, povero e miserabile" (commento a I, 46) finisse, lui sí, ad assumere un contegno aristocratico e sussiegoso; a meno che, naturalmente, non fosse proprio lo spirito controriformato a tenere Galileo lontano dal Tasso.²⁶ Nella semplicità di contenuti devoti e sentimentali e di teatralità corale della *Gerusalemme* può vedersi l'anticipazione di una nuova temperie religioso-nazionale che continuerà fino a Manzoni.

Non che il Tasso credesse in una cultura creata dai "plebei." La sua idea del poeta è elitista e spirituale: il poeta è un "divino teologo," un "teologo mistico" che conduce alla contemplazione delle cose divine, cioè all'intelligibile. È quel poeta mistico (come già Orfeo, Lino, Museo) proposto come ideale dal Gilio sia nel *Trattato* che nella *Topica poetica*, sulla scia di altri teologi precedenti come Alberto Pio e il Cochleo.²⁷ Del resto dal credo estetico della *Gerusalemme* (I, 3) la funzione espletata dall'arte appare simile alla funzione dei teologi: il mondo è malato, e l'arte opera in esso come un dottore. L'arte è un docile strumento il cui fine è quello di curare, e per far questo essa lavora anche con l'inganno perché persuade gli schivi (quasi contro il loro volere) usando molti dolci versi e soavi licori per far trangugiare succhi amari (Belloni 151, per affermazioni analoghe di Tasso in altri suoi scritti). Questa era esattamente la visione dell'arte che avevano teologi come il Gilio o più tardi il Paleotti.

È stato detto che il Tasso non partecipa alla politica del tempo. Al contrario, vi partecipa, ma in forma interiorizzata, e soprattutto da poeta. Non segue le norme come imposizioni, né le storie dei teologi per carpirne delle idee; agisce sulla cultura piuttosto come artefice che come seguace. Ora non vi è dubbio che la sua vicenda letteraria sia stata turbata da quella della sua vita. Gli scrupoli religiosi, l'Inquisizione, un principato in decadenza, la prigionia, tutto cospirava a fare del poeta una vittima dell'oppressione ecclesiastica e politica di quegli anni tormentati. Però i fatti della vita potrebbero

interpretarsi diversamente e Tasso potrebbe vedersi tanto bene come persecutore che come perseguitato: perché non pensare infatti che contro i peccati dei cortigiani si sia fatto inquisitore egli stesso—com'egli infatti si fece contro certi personaggi della corte d'Alfonso oltre che contro se stesso—e che proprio il suo zelo e la sua coscienza siano stati all'origine dei suoi problemi? Perché non pensare che i suoi dubbi nascessero non da una mente malata ma da purezza di fede e sapienza di dottrina? Questa sarebbe una degna ragione per farne un perseguitato; poi però non si potrebbe fare a meno di riconoscere in lui l'intero campione della Controriforma. Ma accorti dell'ambiguità di un quadro in cui l'analisi dell'opera è contaminata della storia della vita, lasceremo da parte la persona del Tasso per guardare solo alla sua poesia. L'apprezzamento della spiritualità e della poetica del Tasso è da scoprire non nella sua vita ma nella sua poesia (Caretto 59).

La spiritualità, la poetica, i temi dell'opera del Tasso sono completamente, perfettamente uniti e integrati nella cultura cattolica degli anni '60, e riflettono l'ideologia e lo spirito di riscossa della Chiesa tanto meglio se presi a livello non di conflitto locale quanto di scontro globale, europeo e mondiale, come in una colossale gigantomachia; il che spiegherà meglio le ragioni per cui la *Gerusalemme*, pur nella sua tematica alquanto frusta, divenisse un successo non solo in Italia ma in tutta Europa. Il continente assisteva negli anni '60-70 a un conflitto di dimensioni veramente ciclopiche che il poema del Tasso ci riporta in forma quasi palpitante più che qualsiasi altra opera del tempo. Tornando dunque al punto dal quale eravamo partiti, noteremo a favore della contemporaneità del carattere della *Gerusalemme*: a) che se è vero che le fonti del poema sono nella letteratura epico-religiosa del tipo di Guglielmo di Tiro, è anche vero che questa letteratura era essa stessa emanazione dello spirito della riforma cattolica, e divulgata fra '50 e '60 andava rimpiazzando il romanzo cavalleresco; b) che nella visione neofeudale della cultura cattolica del tempo, acristocrazia e Chiesa non erano distinte, e quindi separare in un'opera come la *Liberata* l'elemento cortese da quello religioso non è possibile; c) che se l'immaginazione del Tasso prendeva la strada dell'epopea cavalleresca ciò era dovuto alla preferenza di tutte le classi sociali per questa forma poetica; d) che la tradizione del Rinascimento usava il simbolo, la metafora e l'alle-

goria per riferirsi al presente, e che come afferma lo stesso poeta nei suoi Discorsi l'avvenimento trattato non deve essere né troppo lontano *né troppo vicino nel tempo*.

Il conflitto insito nell'opera tassiana rispetto all'armonia ariostesca non riflette a livello storico la transizione da uno stabile principato rinascimentale a un principato in decadenza, come se Tasso fosse un personaggio da Storie ferraresi. Il conflitto che si riflette nel Tasso è quello di un'Europa al limite fra due mondi: quello feudale, che sta per essere lasciato alle spalle, e quello degli stati moderni. Il Tasso era dalla parte "perdente"; ma quello che è importante è che questo grande conflitto epocale è visto da Tasso non con timore, né con il disfattismo ironico di un Giulio Romano, ma con fede e dedizione assolute, e con accenti così positivi che mai lasciano dubitare della vittoria: il conflitto storico si dilata in psicomachia universale e diviene conquista della Gerusalemme celeste. La risoluzione del poema indica infatti non tanto una vittoria storica e materiale (quanto labile) di un esercito su un altro, ma un anelo a passare dall'una all'altra delle due città, da quella terrena a quella di Dio, un desiderio di trasfigurazione, un *cupio dissolvi* nella realtà divina; e il finale del poema, con la sua impercettibile transizione dallo storico al contemplativo, non può non essere visto come qualcosa che ricalca, in modo però originale, quello del poema dantesco (Getto 401). Come pensare, pertanto, che questi temi venissero imposti, magari con la speranza di una prebenda? Tasso fu un protagonista dei suoi tempi e non una vittima, e a dispetto della sua fragile vicenda umana egli ebbe controllo assoluto sulla materia del suo poema, controllo di natura dottrinale e psicologica al tempo stesso.

Ogni dettaglio della *Gerusalemme* è esattamente finalizzato, e non dobbiamo pensare che i motivi di natura storica, etica o teologica discordino dagli altri di natura lirica o pastorale, perché questo implicherebbe una disorganicità nel poema che non vediamo. L'alternarsi dell'elemento eroico con quello lirico è il risultato di una intenzionale e superiore unità che rimane quella del "giovar dilettaando." Come Tasso stesso spiega nella sua *Apologia*, il poema eroico deve avere *copia* di situazioni diverse e *distinzione nella mescolanza*. I motivi descrittivi, lirici e fantastici sono sempre assoggettati al disegno d'insieme e al fine dell'opera che è quello di istruire, elevare, commuovere; allo stesso modo che i caratteri più umani—

quelli che sanno di terrena fragilità e di morte (la “malinconia” del Tasso non è che un perpetuo *memento mori*)²⁸—sono riscattati e redenti da un Goffredo, che indica come novello Enea la scelta del dovere e la strada dell’eternità (Caretti 78—sgg sull’unità dei vari registri nella poesia del Tasso). A non vedere questa unità, scartando arbitrariamente metà del poema, si cade in un’immagine di Tasso “malinconico” che riflette più lo stato d’animo del moderno esegeta che quello del poeta. Tasso era tanto conscio dell’unità del poema che iniziò la *Conquistata* solo dopo che la *Liberata* era stata pubblicata, cioè prima attese che la *Liberata* fosse in grade di sopravvivere nella sua forma integrale e poi si applicò alla sua rielaborazione con l’intento di scrivere un nuovo poema.

La religiosità del Tasso è stata troppo spesso giudicata in base a criteri e definizioni soggettive, senza fare i dovuti confronti con gli orientamenti della Chiesa contemporanea. A quanto sembra, tutti sono d’accordo nel dire che le religioni cattolica non possedette intero l’animo del poeta (Sozzi 316); a noi parebbe invece che la spiritualità del Tasso possa essere tutta “contenuta” in quella della Chiesa del tardo Cinquecento. L’enorme passionalità nel contrastare l’avanzata della Riforma e nel promuovere una nuova colonizzazione, esplicantesi nel sacrificio e nel martirio; l’arroccamento su un sistema teologico conservatore, con enfasi indubbiamente esagerata sul valore delle cerimonie; la ripresa della storiografia, dell’agiografia e in genere delle fonti bizantine: tutti questi sono gli elementi costitutivi del poema tassesco. La religione del Tasso è quella dei suoi tempi e dei suoi luoghi: l’Europa e l’Italia del Concilio di Trento; e le sue limitazioni, se vi sono, sono quelle della cultura alla quale egli appartenne. A giudicare dalla *Gerusalemme* dovremmo dire che Tasso è tutto nella Controriforma del suo tempo; che il suo “mondo intenzionale” è religioso e non è scisso dalla sua poesia; e che, come disse Carducci, egli fu il poeta della riforma cattolica, uno scolastico e un erede di Dante.

University of Toronto

NOTE

- 1 Vasta la letteratura sulla religione del Tasso, che ha i suoi punti cruciali nelle opere di: Donadoni, Firetto, Bosco, Banfi, Petrocchi “L’ispirazione,” Sozzi,

Caretti, Petrocchi *I fantasmi*, Getto. Pur nella varietà dei punti di vista, è ritenuta in genere "risolutiva" la scoperta del De Sanctis che in Tasso l'elemento intenzionale e quello poetico non coincidano e che la struttura ideologico-religiosa del libro rimanga un elemento esteriore al vero nucleo poetico che è fatto di sentimenti. Anche se si sorvola su quello che era il fondamento storico dell'interpretazione del De Sanctis (che cioè il Tasso era incapace di sentire alti valori perché nel XVI secolo "in Italia non ci fu coscienza, voglio dire convinzioni e passioni religiose, morali e politiche," e che la sua sentimentalità era espressione della decadenza dei tempi) si continua a credere che la religiosità della *Liberata* è credenza, non fede (Donadoni), ossequio esteriore alla Chiesa e conformismo (Banfi), sentimento superficiale e aberrante (Sozzi), che nella *Liberata* vi è assenza del sacro e non meritano perciò i tentativi di fare del Tasso un poeta della Controriforma (Getto), che comunque la religione del Tasso è esteriore e scenografica (Petrocchi). Una maggiore unità vede nel poema il Caretti, che crede anche in una sincera religiosità del Tasso ma rifiuta di trasferire la rivalutazione religiosa sul terreno poetico.

Un quadro complessivo della bibliografia sull'argomento è in Santarelli.

- 2 Tipica a questo riguardo l'opinione di Firpo, il quale ritiene che Tasso fosse negato alla politica in parte perché privo di passione morale: Tasso passa "sordo, assente, gelido, tra eventi che arroventano la storia" e tutte le tragedie che han luogo in Europa tra 1563 e 1604 lo lasciano indifferente (31). Cfr. anche, ad esempio, Wlassics 126: Tasso fu "povero di nerbo speculativo e [rimase] estraneo agli eventi dell'età sua."
- 3 Grande il numero dei polemisti cattolici attivi fra il '60 e il '70; fra i più noti erano R. Benoit e C. De Saintes in Francia, F. Richardot, F. Schenck e J. Molano nei Paesi Bassi, N. Harpsfeld, J. Martiall e N. Sanders in Inghilterra, F. Ninguarda, F. de Torres e A. De Castro in Spagna, Surio e P. Canisio in Germania, L. Lippomanno, A. Gilio e G. Castellani in Italia. Sull'opera dei controversisti di questi anni manca ancora un lavoro d'insieme.
- 4 Fino al '70 circa i cattolici inglesi tennero viva la speranza in una conversione di Elisabetta. Sull'immagine della regina cacciatrice Wilson 400; su Elisabetta-Astraea Yates 565; sull'iconografia di Elisabetta come S. Giorgio (che pare però si sia sviluppata non nei primi anni del regno) Phillips 118-sgg.
- 5 Sull'idea del martirio fra i seguaci di Calvino McCrew, 51 e 75-79.
- 6 Sull'idea dei cattolici martiri dei calvinisti vedi ad es. De Saintes. Tacchi Venturi, II (2), 2, 53: "Ignazio vuol fare dei novizi degli uomini crucifissi, e ai quali lo stesso mondo fosse crucifisso." Sui gesuiti e la loro simbologia del martirio, che peraltro *in arte* non si manifestò che dopo la composizione della *Liberata*, Vannugli in *Storia dell'Arte* 1983, 101-sgg.
- 7 Zanette 374-77. Sulla novità del carattere di Sofronia De Maldè, 78-sgg sottolinea per primo come questa eroina richiami alla mente i martiri cristiani.
- 8 L'episodio di Olindo e Sofronia scomparve dalla *Conquistata* non perché avesse perso il suo significato ideale ma perché da un punto di vista puramente poetico non era connesso con il resto del poema. Tasso dovette concedere che

- le critiche dei detrattori della *Liberata*, che si erano concentrate su questi due personaggi, non erano ingiustificate.
- 9 *Libri carolini*, lib. II cap. VI. L'episodio di Cristo e la samaritana (Giov. 4, 21-23) era la testimonianza evangelica usata dai riformatori per dimostrare che quel culto era errato.
 - 10 Harpsfeld 462. Sui gesuiti e il pellegrinaggio in terra santa Tacchi Venturi II (1), cap. II. S. Teresa, nell'autobiografia scritta fra il '62 e il '65 (cap. I, par. 2) narra di se stessa: "concertábamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios para que allá nos descabezasen. . . ."
 - 11 L'importanza del culto delle reliquie nel Tasso non è solo visibile nella *Gerusalemme* ma è anche tema prominente in molti altri componimenti degli anni posteriori: Rime, n. 1677 (presepe in S. Maria Maggiore), n. 1656 (Loreto), n. 1638 (una reliquia a Ferrara).
 - 12 N. 1634, alla croce: "Qual cor di marmo, ah! non si spetra e piange?" Nello stesso poemetto Tasso si lamenta perché il suo cuore non avvampa davanti alle immagini. Anche qui, le espressioni del Tasso sono da confrontare con le parole di S. Teresa, che nell'autobiografia narra della sua "conversione" davanti a un'immagine del Cristo doloroso: "Fué tanto lo que sentí de lo mal que había agradecito aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lagrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle" (cap. IX, pa. 1).
 - 13 Fra i molti trattati in tutto o in parte dedicati alla croce dai cattolici sono quelli di Martiall, Benoit, Harding, già citati dell'Harpsfeld del 1566 e il *Treatise* di Sanders. Bellarmino VII, II, XXX, si chiederà se la croce non sia da annoverare fra i sacramenti.
 - 14 Vedi sulla croce anche le rime n. 1388, 1634, 1652-3, 1670. La croce compare anche spesso nelle rime per Sisto V.
 - 15 Scavizzi 37; nell'episodio del libro II i cristiani sono perseguitati a causa delle immagini. Infiniti furono negli anni '60 gli episodi di calvinisti uccisi per aver distrutto le immagini e di cattolici sacrificatisi in loro difesa.
 - 16 La più famosa era l'immagine di Berito, la cui lunga storia è narrata da Maioli 20-sgg.
 - 17 Anche il concetto di santo protettore, o patrono, era al tempo oggetto di controversia; vedi quanto si dirà più avanti sulla gerarchia.
 - 18 Ninguarda, *Assertio fidei*, Venezia 1563, f. 85v; Benoit 9; Harding f. 186v; Harpsfeld 454, 540. L'episodio era citato nei *Libri Carolini*, lib. II, cap. XIII. Altri episodi di santi che compaiono in visioni esattamente come nei quadri sono in Molanus lib. II cap. XIV; queste leggende erano tutte di origine bizantina.
 - 19 Uno dei tanti esempi di colloqui fra santi e diavoli (tutti provenienti da leggende bizantine) è in Maioli 72-sgg. Nel secondo dei Discorsi del 1594 Tasso discetta dell'idolatria con conoscenza esatta di fonti scritturali (Paolo) e bizantine (Suida), cioè delle fonti che in quegli anni stessi erano divenute un contenzioso fra cattolici e protestanti.

- 20 Anche voti e processioni erano oggetto di controversia: vedi su entrambi Lippomanno.
- 21 Nella lettera famosa sul miracolo, n. 190 [1581] Tasso discute l'assunto da teologo, con profonda cognizione dell'argomento.
- 22 Nella rima n. 1388 a Sisto V Tasso parla di altari e simulacri, evocando un'immagine familiare di altare coronato di statue e pitture. Tuttavia nel canto II della *Liberata* i cristiani che appendono gli ex-voto di fianco all'immagine appaiono *creduli* quanto Tisaferno col suo Maometto (XX, 113–sgg). Tasso stravolge a ogni passo la logica di queste storie; così mentre in teoria sarebbe stato sufficiente, per liberare la selva occupata dai demoni, procedere con un semplice rito di esorcizzazione, Tasso sceglie una strada molto più "poetica."
 Tasso era conscio del fatto che la tradizione cattolica concepisce le immagini come mezzo di *risalita* (affinché si avveri il detto di Paolo per il quale dalle cose visibili risaliamo a quelle invisibili, Rom. 1, 20); ne *Le lagrime della Beata Vergine* egli accenna infatti al potere anagogico delle immagini: "Alziam or con Maria, d'amore acceso / il pensier nostro, come fiamma o strale." Al valore didattico delle immagini Tasso sembra invece accennare nei versi della *Conquistata* (III, 1–50) ove si descrivono alla maniera virgiliana gli arazzi con le storie dei crociati. Nell'85 Tasso ha la visione di un'immagine della Vergine: rima n. 456.
- 23 Si confronti ad esempio come la scienza architettonica classica fu incorporata in quella cristiana ne *L'Architettura* di Cataneo del 1567, il che non era nell'edizione della stessa opera del 1554. Esempi prominenti di questa "moralizzazione" sono dati dal Gilio nella teoria artistica, dal trionfo del "prodesse" sul "delectare" nella teoria letteraria alle nuove tendenze che si manifestavano a Caprarola nel campo dell'arte: Baumgart 77–179; ancora una volta gli anni '60 si riveleranno decisivi in questa trasformazione del gusto e della cultura del tempo.
- 24 "Deve l'argomento del poema epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi": *Discorsi* 663.
- 25 Sulla crisi degli intellettuali Grendler. Tra le opere dove più chiaramente si manifesta questa nuova politica della Chiesa è il secondo dei citati dialoghi del Gilio nel quale l'A. lancia un appello ai nobili del tempo affinché proteggano—sull'esempio del cardinal Alessandro Farnese—artisti e letterati; questo complementa l'altro invito espresso nel primo dialogo, col quale si chiede agli artisti di ritornare nel seno della Chiesa.
- 26 Wlassics 119–sgg pone in evidenza come l'ostilità al Tasso potesse essere determinata nel Galilei dall'ostilità verso ciò che Tasso rappresentava, come l'arte della diplomazia, una religione formale ed esteriore, un'oratoria alquanto teatrale. Panofsky (Wlassics 136) fa risalire l'avversione per il Tasso al gusto antibarocco del Galilei.
- 27 Pio f. 32r; Cochlaeus f. Diiv.; Gilio *Trattato* 56 e *Topica* nella dedica. Alla fine del secolo Possevino 46, rinnegherà la tradizione dei poeti mistici. L'idea del poeta mistico è espressa dal Tasso soprattutto nel secondo dei *Discorsi del*

poema eroico.

- 28 Un problema del tutto simile a quello presentato dal Tasso divide anche gli storici dell'arte, i quali sempre più frequentemente negli ultimi anni hanno sottolineato come gran parte del naturalismo che si manifesta fra Fiandre e Italia alla fine del Cinque e agli inizi del Seicento sia probabilmente da interpretare in senso allegorico e morale.

FONTI

- BELLARMINO, R. *Disputationes de controversiis christianae fidei*. V. 4. Venezia, 1599.
- BENOIT, R. *Traicté catholique des images, et du vray usage d'icelles*. Parigi, 1564.
- CATANEO, P. *L'architettura*. Venezia, 1567.
- COCHLAEUS. *De sanctorum invocatione*. Ingolstadt, 1544.
- DE SAINTES, C. *Discours sur le saccagement des églises Catholiques*. Parigi, 1567.
- GILIO, A. *Trattato de la emulazione che il demonio ha fatto a Dio*. Venezia, 1563.
- . *Dialoghi*. In P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*. 3 voll. Bari: Laterza, 1960–1962. Vol. I.
- . *Storia delle persecuzioni della Chiesa*. Venezia, 1573.
- . *Topica poetica*. Venezia, 1580.
- HARDING, T. *An Answere to Maister Ivelles Challenge*. Anversa, 1565.
- HARPSFELD, N. *Dialogi sex*. Anversa, 1566.
- Libri Carolini*. In J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, 98, 739 sgg.
- LIPPOMANNO, L. *Confirmatione . . . di tutti i dogmi Catholici*. Venezia, 1555.
- MAIOLI, S. *Historiarum . . . pro defensione sacrarum imaginum libri*. Roma, 1585.
- MARTIAL, J. *A Treatyse of the crosse*. Lovanio, 1566.
- MOLANUS, J. *De historia sacrarum imaginum*. Lovanio, 1594.
- NINGUARDA, F. *Assertio fidei catholicae*. Venezia, 1563.
- PIO, A. *Tres et viginti libri in locos lucubrationi D. Erasmi*. Parigi, 1531.
- POSSEVINO, A. *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*. Lione, 1595.
- RONARD, P. *Reponse aux injures et calomnies*. In *Œuvres*. Ed. I. SILVER. Vol. VII. Chicago, 1970.
- SANDERS, N. *A Treatise of the image of Christ, and his saints*. Lovanio, 1567.
- TASSO, T. *Discorsi sul poema eroico*. Ed. a cura di L. POMA. Bari: Laterza, 1964.

OPERE CONSULTATE

- AAVV. *Torquato Tasso*. Milano: Marzorati, 1957.

- ARGAN, G. C. "Tasso e le arti figurative." In AA. VV., *Torquato Tasso* 209 sgg.
- BANFI, A. "Etica e religione in Tasso." In AA. VV., *Torquato Tasso* 1 sgg.
- BAUMGART, F. "La Caprarola di A. Orti." *Studi Romanzi*, 1930: 77 sgg.
- BELLONI, A. *Storia dei generi letterari italiani*. Milano: Vallardi, 1912.
- BOSCO, U. "Sulla religiosità di Torquato Tasso." *Rassegna della letteratura italiana*, 1955: 1 sgg.
- CARETTI, L. *Ariosto e Tasso*. Torino: Einaudi, 1970.
- DE MALDE, E. *Le fonti della Gerusalemme Liberata*. Parma: Tipografia Coperativa, 1910.
- DONADONI, E. *Torquato Tasso*. 2 voll. Firenze: Battistello, 1920.
- FIRETTO, G. *Torquato Tasso e la Controriforma*. Palermo: Sanders, 1939.
- FIRPO, L. "Il pensiero politico di Torquato Tasso." In AA. VV., *Torquato Tasso* 29 sgg.
- GETTO, G. *Malinconia del Tasso*. Napoli: Liguori, 1979.
- GRENDLER, P. F. *Critics of the Italian World*. Madison, Wisconsin U. P., 1969.
- KNIPPING, J. P. *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*. Leida: Nieuwkoop, 1974.
- MALE, E. *L'art religieux après le Concile de Trent*. Parigi: Colin, 1932.
- MCCREW, P. *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands 1544-1569*. Cambridge U. P., 1978.
- MULTINEDDU, S. *Le fonti della Gerusalemme Liberata*. Torino: Clausen, 1895.
- PALADINI, G. *Opuscoli e lettere di riformatori italiani del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1913.
- PETROCCHI, G. "L'ispirazione religiosa del Tasso e il *Mondo Creato*." In AA. VV., *Torquato Tasso* 415 sgg.
- PETROCCHI, G. *I fantasmi di Tancredi*. Palermo: Sciascia, 1972.
- PHILLIPS, J. *The Reformation of Images*. Berkeley: California U. P., 1973.
- PITTORRU, F. *Torquato Tasso*. Milano: Bompiani, 1982.
- SANTARELLI, G. *Studi sulle rime sacre del Tasso*. Bergamo: Centro Tassiano, 1974.
- SCAVIZZI, G. *Arte e architettura sacra*. Roma: Casa del Libro, 1982.
- . "Storiografia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento." *Storia dell'Arte*, 1987: 29 sgg.
- SOZZI, B. T. *Studi sul Tasso*. Pisa: Nistri Lischi, 1954.
- . *Nuovi studi sul Tasso*. Bergamo: Centro Tassiano, 1963.
- TACCHI VENTURI, P. *Storia della Compagnia di Gesù*. 2 voll. Roma: Civiltà Cattolica, 1950-1951.
- VANNUGLI, A. "Gli affreschi di A. Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù." *Storia dell'Arte*, 1983: 101 sgg.
- VIVALDI, A. *La Gerusalemme Liberata studiata nelle sue fonti*. Trani, 1901.
- WLASSICS, T. "Il Tasso del Galilei." *Studi Secenteschi*, 1972: 119 sgg.
- WILSON, E. C. *England's Elizabeth*. Cambridge, Mass.: John Lane, 1939.

YATES, F. "Astrea." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1947: 27 sgg.

ZANETTE, E. "Sull'ispirazione religiosa della *Gerusalemme Liberata*." *Rivista di sintesi letteraria*, 1934: 368 sgg.

La poesia di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca

Nel processo di maturazione critica cui va incontro l'opera di Vittorio Bodini—processo lento, discontinuo, distinto comunque da esiti pregevoli, testimone il recente volume *Le terre di Carlo V*¹—viene ribadito, anche rispetto alla precedente antologia di scritti critici (Mancino 391), quanto abbia inciso l'esperienza spagnola sulla formazione del poeta leccese. Rilevato da tempo, ma quasi sempre in termini approssimativi,² il contributo del surrealismo spagnolo al rinnovamento della poesia di Bodini; individuate, da Oreste Macrí (*Introduzione* a Bodini 36 passim), costellazioni di immagini, stilemi e nuclei lessicali che si riportano alla generazione del Ventisette, resta comunque da approfondire il raggio e lo spessore di quell'intenso rapporto con la cultura spagnola che si rispecchia ne *La Luna dei Borboni* (1952) e *Dopo la Luna* (1956). È quanto si propone questo studio, ma solo in parte giacché si limita all'apporto di una poeta, Federico García Lorca, indubbiamente la voce più costante nel percorso poetico di Bodini, segnato altresì dalla presenza di Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda e Pedro Salinas. Va precisato che un confronto tra Bodini e Lorca (ma può dirsi lo stesso di altri poeti spagnoli) si giustifica anzitutto quale tentativo di maggior approfondimento critico, poiché ci troviamo di fronte a una produzione letteraria ove la disponibilità all'assimilazione, in quanto aliena all'imitazione *tout court*, si traduce in elezione di particolari strutture verbali, le quali si trasformano e si rinnovano nell'evoluzione di un esercizio poetico sempre teso alla ricerca di un'espressività autentica e originale.

È noto che l'accostamento di Bodini alla cultura spagnola nasce come anelito di alterazione al contatto più o meno assiduo con l'ermetismo fiorentino (1939–40) che lascerà comunque segni ben precisi sull'opera bodiniana anche nelle sue fasi evolutive. Animato dalle prospettive di “un'altra via, un altro linguaggio poetico,”³ Bodini si allontana dall'ambiente delle Giubbe Rosse quando scorge nell'esperienza ermetica una condizione di stasi, restia a sollecita-

zioni di rinnovamento che il poeta non esiterà a definire “avversione a calarsi nel fondo di sé” (Macrí, *Introduzione* 16). Poche e di scarso rilievo le testimonianze del periodo fiorentino, contrassegnato da un linguaggio soffuso di grigiore crepuscolare, portato alla figurazione incerta di giovanili e abulici umori esistenziali che si irrigidiscono in un’atmosfera di “pigri errori di nebbie e avvolgimenti” tali da “chiudere” l’io poetico “in un’orbita” di velleitari ricordi (*Giardini D’Azeglio, API*).⁴ Di maggior interesse le prove connesse al periodo leccese (1940–44) e quello romano (1944–46), costituite da un gruppo di circa 50 poesie quasi tutte inedite in vita di cui l’edizione curata da Macrí ci permette di ricostruirne i moventi e l’itinerario. Risultano prove di aneliti transitivi, conato di dilatazione dell’ermestismo in direzione di un linguaggio inedito che pur affiora in qualche verso di rilievo—si pensi al “saluto dei gabbiani” intravisto in “un bianco fascio / slegato di garofani” (*Il gatto eunuco, API*). Da simili tentativi di rinnovamento non emerge comunque un orientamento organico né un filo conduttore. Si verifica il contrario: un registro polifonico fatto di richiami che risalgono a Foscolo (Macrí, *Foscolo* 129–133), al Leopardi (si veda *Zibaldone leccese, API*), al D’Annunzio e al Montale di *Ossi di seppia* e *La bufera*. In questa fase di ricerca e di sperimentazione “per trovare,” dirà l’autore, “un linguaggio più libero e da poter dire mio” (nota *Preliminare* di Bodini a *LB* riportata da Macrí, edizione di Bodini 90), si hanno i primi contatti con la letteratura spagnola. Attraverso “voraci letture e fitte traduzioni specialmente di poeti novecenteschi” (Macrí, *Introduzione* 20), Bodini scopre il fascino del surreale, di cui non mancano testimonianze esemplari: “Gli alberi si nutrivano degli occhi / di lamentosi uccelli” (*Gli alberi si nutrivano. . . , API*); “Ma nell’ora in cui tutti gli orologi / si lasciano morire dietro i vetri” (*Ma nell’ora. . . , API*). Di notevole interesse la presenza di Lorca, ravvisabile nel verso “Rose lune delirano nei prati” (*Egloga, API*), nel “sangue acceso,” nel “galoppo di nervosi cavalli” (*Un’astrazione fervida, API*) e nella *Processione del Venerdì Santo (API)*, stillato “alla maniera di Federico García Lorca,” che risulta peraltro ben lungi da quell’integrazione lirico-strutturale, precisa e vibrante, propria del periodo spagnolo.

Dalla sperimentazione priva di contenuti organici alla dimora in Spagna, che ha inizio nell’autunno del ’46 e si protrae fino alla primavera del ’49 anche se interrotta da un breve soggiorno in patria

nell'estate del '47. Chi voglia confrontare la produzione intensa ma tuttora indistinta del periodo leccese-romano con le affermazioni liriche congiunte all'esperienza spagnola che faranno parte de *La luna dei Borboni e altre poesie* (1962) non avrà difficoltà nel constatare quanto sia rilevante "la grave svolta" nell'iter poetico bodiniano segnalata dall'autore all'amico e conterraneo Oreste Macrí (Macrí, *Introduzione* 28). Alle condizioni che preparano la "svolta" di Bodini va premessa l'autocoscienza di un impasse vissuto dal poeta negli anni romani che si risolve in aperta disponibilità alle sollecitazioni del surrealismo spagnolo, orientamento, questo, aperto sí ad alcune istanze del surrealismo francese, quali l'automatismo, l'inconscio e la dimensione dell'onirico, ma volto anzitutto al rinnovamento strutturale della lirica spagnola, rinnovamento mediato dalla "rivoluzione espressiva" di Góngora, il quale, scrive Bodini, "spinse fino ad estremi insuperabili i propri mezzi tecnici" (*I poeti XXVII*). Integrato all'humus culturale iberico con l'apporto del *conceptismo* gongorino, il surrealismo della generazione del Ventisette mirava alla concentrazione del lessico, al complesso e fascinoso gioco della metafora, alla trasfigurazione del reale.

Da questi fermenti e dalle esemplificazioni che convergono nei testi di Lorca, Salinas e altri, prende avvio in Bodini un processo di innovazione in base al quale il suo canzoniere, sfoltito di forme nebulse, eclettiche e a volte discordi, trova piena espressione nella raffigurazione mitico-emblematica del Salento. Si profila così uno stretto rapporto tra Lorca e Bodini, rapporto che ha come risvolti più significativi l'autenticità, indice di approdo e rinnovamento artistico di cui il poeta leccese si rende partecipe quando matura la consapevolezza che l'atto di compenetrazione, emotivo e intellettuale, del sostrato culturale della Spagna, e in particolare dell'Andalusia, porta alla scoperta di segni rivelatori e inconfondibili della propria terra. Spagna quindi come immagine del Sud europeo, Andalusia il suo entroterra mitico e favoloso che nella raffigurazione magistrale di García Lorca si offre quale condizione di perenne tensione nei confronti della realtà. Se, come rileva Macrí, al centro del *Romancero gitano* "stanno il viaggio sotterraneo, la *peregrinatio orphica* alle radici di Andalusia" (*Poesia* LIII), possiamo senz'altro sostenere che Bodini percorre lo stesso iter poetico nelle viscere del suo Salento, rielaborando e reinventando categorie vitali di stampo lorchiano: la

luna, il sangue, la morte, il cavallo, il vento. Spagna come metafora del Sud, e non solo del Sud europeo. “E poi, dissi, per Madrid ho delle ragioni speciali”—scriveva Bodini nel 1951—“sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo” (“Madrileno”).⁵ Dal bisogno di ridefinire la propria meridionalità in sintonia con una cultura affine nasce “il flamenco salentino” (sono parole di Macrì), la trasposizione del *cante jondo* in terra pugliese, il canto andaluso che Bodini tenne a definire “una cosa dell’anima” (*Introduzione*) e in virtù del quale si concretizza l’espressione del sentimento nero radicato nell’anima del Sud, nella coscienza del suo destino secolare di asservimento, di sofferenza e miserie:

Sulle pianure del Sud non passa un sogno.
Sostantivi e le capre senza musica,
con un segno di croce sulla schiena,
o un cerchio
quivi accampati aspettano un'altra vita. (3, *LB*)

Bodini intuisce la necessità di un rapporto assoluto con la sua terra, e tale rapporto si effettuerà sul filo di uno scavo lessicale intenso e febbrile nel suolo arido del Salento dal quale emergono “dentature di cavalli / uccisi” (3, *LB*) e “l’acciaio senza luce d’antiche spade” (*Ibid.*)—detriti di un passato preistorico intriso di sangue cui fa da contrappunto la figura del “carrettiere decapitato” (5, *FT*), immagine emblematica della realtà contemporanea delle “terre del Sud” ove “l’aria è piena di sangue” (5, *FT*). Si è voluto insistere, non senza giustificazione, sulla raffigurazione di un Sud primitivo e violento quale icone di una comunità agreste caduta in oblio i cui segni vitali il poeta riporta alla luce anche in rapporto al tentativo di ricerca delle proprie origini (Perricone 302–320). Eppure nella proiezione di una realtà che porta i contrassegni lorchiani del sangue e della spada si riconosce maggiormente, a nostro avviso, il sentimento offeso di un uomo che ha dietro le spalle anche la barbarie del suo secolo, la ferocia del secondo conflitto mondiale, i “gridi” inascoltati della sua terra natale.

Al nostro tentativo di porre in rilievo testimonianze più esplicite della presenza di Lorca nella poesia di Bodini va premesso che si tratta di un rapporto poliedrico costituito da sintonie, sollecitazioni,

evocazioni, quasi mai di ricalchi o assimilazioni dirette. Del *Romancero gitano*, *La Luna dei Borboni* riflette un intenso fervore poetico che è angoscia e passione, ne riflette la pena del vivere quotidiano l'impulso conoscitivo del logos che trae alimento dalle "radici della terra e del sangue," come ha rilevato Donato Valli (319).⁶ Nella strutturazione del periodo poetico non mancano strofe esemplari in cui il discorsivo di Bodini—ad esempio, "Quando seppe l'aumento del prezzo dei pomodori / capí che il tempo dei palpiti era finito" (*Morta in Puglia*, *LB*)—richiama il testo lorchiano di *Poeta en Nueva York*: "Cuando se hundieron la formas puras / [. . .] comprendí que me habían asesinado" (*Fábula y rueda de los tres amigos*).⁷ Probabile anche il contributo di Aleixandre nel confronto analogico tra "il tempo dei sospiri era finito" ed "el tiempo de los besos no ha llegado" (140). Raffronti, questi, che possono anche ammettere l'ipotesi di un ricalco formale; in effetti, risulta piú valido parlare di testimonianze, di richiami voluti *sub specie* di riconoscimento e di "gidiano influsso d'elezione" (Boselli 99) nei confronti della poesia spagnola. Lo stesso può dirsi del ritmo lento e penoso che scandisce l'iterativo "hai fatto bene a non parlarmi del Sud / del Sud" (*Le mani del Sud*, *CI*) e dei tre versi del poema *Madrid* (*VDA*), "Lo stagno senza viole dove morí Pilar / [. . .] non lo voglio vedere," che si riportano, per vibrazioni tonali e corrispondenze emotive, al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Affinità quindi di registri espressivi sottesi da un sentimento comune di angosciose tensioni esistenziali. Si pensi all'atmosfera tesa e pregnata di insidie del *Romancero gitano* in relazione ai seguenti versi di *Calle del Pez* (*LB*), omonimo domicilio madrileno di Bodini:

Che ricamo di fiamme su un vuoto petto!
 Che furia d'aghi da lontano,
 e a batter a ogni porta: "Che sapete
 voi del mio viaggio?"

Volendo approfondire i riscontri semantici, si potrà ricordare, sempre del Lorca, un verso giovanile che qualifica il "vuoto petto" bodiniano: "Hay en mi pecho una hondura / de sepultura" (*Paisaje*, *LP*).

Piú incisive risultano le evocazioni dal tessuto poetico lorchiano di termini-chiave che nel contesto de *La luna dei Borboni* assumono la funzione di vere matrici metaforiche: sangue, morte, preistoria, scheletri, teschi, oltre ovviamente alla presenza costante della luna.

Del Salento arido ed essenziale, del suo paesaggio che nasconde i re-
litti di un passato violento, la poesia di Lorca offre echi e suggestivi
richiami:

Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

(*Nocturno, PNY*)

e

La granada es la prehistoria
de la sangre que llevamos,
la idea de la sangre. (*Cancion oriental, LP*)

In effetti, un confronto attento tra il *Romancero gitano* e *La luna dei Borboni* pone in evidenza la presenza di nuclei lessicali di affinità tutt'altro che casuali: "corteza de hastío": "il seme della noia"; "esquéletos del gavilanes": "spettri di capre"; "nidos de oro": "pesci d'oro"; "viento verde": "verde vento"; "dentadura de caballo": "dentature di cavalli"; "un silencio hecho pedazos": "cade a pezzi . . . un tramonto." Del "viso sfregiato" della luna dei Borboni si ha riscontro preciso nel "dolor de luna apuntillada" del poema *Nocturno de hueco* (*PNY*) ove il profilo lunare di "gesso tranquillo" assume lentamente forma muliebre dal volto freddo e malefico: "En la dura barraca. . . la luna prisionera / devora a un marinero delante de los niños"; in Bodini troviamo la luna dai "capelli corti. . . ghiotta d'angurie" (4, *LB*) nonché la luna che "suscita falsi monti / che paiono uccisi" (2, *FT*). Rilevante, anche come conferma di stilemi analogici connessi alla stessa immagine, "la mentirosa luna de los polos" (*Los negros, PNY*) e, di Bodini, "l'inefficace luna / schiacciata ai poli" (*Tutto un paese sorge contro un uomo, DL*). La luna di Lorca, definita dal poeta leccese "luna meridionale dalle ombre vicine tagliate col coltello" (*I poeti LXVIII*), è sentita e raffigurata dal Nostro in termini affini, quale segno eversivo del romantico, archetipo di connivenze e corresponsabilità nel destino oscuro degli uomini.

Si è detto che il rapporto di Bodini con il surrealismo spagnolo si articola maggiormente in termini di assimilazioni elettive che passano attraverso il filtro della mediazione prima di essere integrate al tessuto poetico bodiniano. Ne risulta una scrittura che porta come contrassegni di rinnovamento la concentrazione del lessico, l'acuità dell'angoscia esistenziale, e un'intensità lirica che ha pochi riscontri

nella poesia italiana del dopoguerra. Dal contatto assiduo con l'opera di Lorca, contatto nutrito anche dall'esercizio della traduzione,⁸ la lirica di Bodini risente soprattutto la tensione e la forza della metafora messa a nudo. Si pensi ad esemplificazioni lorchiane quali "Como un río de leones / su maravillosa fuerza" (*La sangre derramada*, LPI); "La frenética lluvia di mis venas" (*Soledad*, PS); "Se agitan en mi cerebro / dos palomas campesinas" (*El diamante*, LP); "El niño llora / en el vientre di su madre" (*San Gabriel*, RG); "El sol se lleva tu alma / para hacerla luz" (*Cigarra!* LP) oltre a nuclei iconici come "tronco sangrante" (*Nocturno del hueco*, PNY), "negro toro de pena" (*La sangre derramada*, LPI); "un cielo talondrado de estrellas" (*Elegía del silencio*, LP); "un torrente de luceros" (*Manatíal*, PNY); "naufregio de sangre" (*La aurora*, PNY)—strutture, queste, che non potevano non lasciare impronte precise sulla scrittura di un poeta disponibile a sollecitazioni innovative. È in rapporto alla figurazione lorchiana di un paesaggio denso di dolore e di violenza che prende radice in Bodini la coscienza di una condizione storico-esistenziale legata alla sua terra, condizione di assoggettazione e sopraffazioni che può essere pienamente evidenziata solo attraverso la metafora del sangue. Meno frequenti, in verità, e contenute, rispetto a Lorca, le immagini violente; alcune comunque si distinguono proprio per il rapporto effettivo con moduli lorchiani: "A coltellate, a tagli viene avanti" (*La Brindisina*, DL); "Sei un grande pesce senza testa" (*Xanti-Yaca*, DL); "Rientra decapitato / un carrettiere dalle cave" (5, FT), questi ultimi in sintonia con il "marinero recién degollado" della *Navidad en el Hudson* (PNY) e immagini affini quali "degolladas voces" (*Nacimiento de Cristo*, PNY); "un ritmo sin cabeza" (*El paso de la siguiiriya*, PCJ); e la "oración decapitada" del *Martirio de Santa Olalla nel Romancero gitano*. Tra i versi di Bodini è difficile rinvenire un esempio più icastico di spietato realismo del seguente: "Lingue penzolanti / di tori squartati / e a testa giù" (*Dov'è l'uomo?* DL) che rende manifesta la matrice iberica anche nel richiamo al *nocturno del hueco* (PNY): "En la gran plaza desierta / mugía la bovina cabeza ricién cortada" senza escludere il lascito montaliano dei "capretti uccisi" in mostra nelle botteghe fiorentine durante la "primavera hitleriana" (*La bufera e altro*).

Altro dato significativo della fase spagnola di Bodini è costituito da tracciati espressivi che evidenziano la potenzialità dell'aggetti-

vo quale strumento-chiave in grado di assolvere una funzione non tanto di qualificazione e ampliamento del referente quanto di approfondimento e talvolta di appropriazione connotativa nei confronti del referente. In un processo di *transfert* analogico, l'aggettivo si trasforma in nucleo semantico centrale dal quale scaturiscono le sfumature tonali e le gradazioni emotive del discorso. Anche qui le suggestioni acquisite dalla frequentazione della poesia di Lorca riecheggiano in termini transitivi di potenziamento metaforico degli oggetti nonché in termini di accentuazioni policromatiche che conferiscono al paesaggio salentino l'identità assoluta di terra mediterranea ove la calce è "regina arsa e concreta" (*Finibusterrae*, DL) in rapporto di equivalenza con l'Andalusia di Lorca, "tierra tostada" e segnata da "un silenzio del cal" (*reyerta*, RG).

Va rilevato inoltre l'apporto al registro poetico bodiniano di moduli espressivi lorchiani contraddistinti da una policromia intensa e fortemente suggestiva: "gloria de fuego"; "nidos de ora"; "verde rumor"; "blanco silencio"; "viento amarillo"—colori, dirà Bodini, "che non erano mai stati così vivi prima che la poesia di Lorca li cantasse" (Lorca, *Tutto il teatro* 10. Per la funzione polivalente del colore, Petrucciani 184s.). Colori che riappariranno nelle liriche di Bodini non sotto forma di corrispondenza speculari ma di strutture simboliche che alimentano e potenziano il tracciato poetico anche in funzione di verifica nei riguardi del modello lorchiano. Del resto sussiste in Bodini una disposizione artistica che tende a favorire le attribuzioni nominali ricavate dai colori. È il poeta stesso, nell'osservazione parentetica che chiude la poesia *Con la parola nu* (DL) a prenderne atto: "(Chi ha creato il mondo e le sue nere virtù / nulla ha fatto di meglio / dei colori nei campi)." Disposizione colorista che si collega altresì al disegno (anch'esso legato all'esperienza iberica: Macrí, "Poesia" 76–99) e alle prove narrative dello scrittore salentino. Basti questo esempio tratto dal racconto *Il Sei-Dita*: "La pelle del cielo s'era squarciata e in tutto il cielo già nero lasciava vedere, in quel punto, delle budella tinte di viola di giallo e verde, e illuminate da una luce spettrale" (*La lobbia* 93). È in base pertanto alla congiunzione di solle-citazioni esterne e la sensibilità poetica di Bodini che va valutata la dinamica dell'aggettivazione, generatrice di una straordinaria gamma di colori sempre tesi alla figurazione poliedrica di sentimenti interiori acuiti da inquietudini memoriali.

In questo riquadro tematico si hanno sintagmi e stilemi cromatici che accentuano la condizione dell'io poetico, condizione segnata da "l'iridiscente pena" (*Come un polpo sbattuto*, DL) e dalla "verde noia" di una paesaggio "limpido e disperato" (*Quando fu l'ora*, DL). Dello stesso ordine ma improntati a rilevare uno stato d'animo lacerato da trepidanti tensioni, gli "azzurri veleni" (*Con questo nome*, LB), il "nervoso silenzio" (9, FT), "il delirio d'ali nere nell'aria" (6, FT).

Nell'arco espressivo della *Luna dei Borboni* e sempre in rapporto alle tecniche di qualificazione, si riscontrano accostamenti suggestivi al poeta granadino. Si pensi ai suoi "corazones de aceite" (*Reyerta*, RG) che richiamano, per via di *transfert* analogico, "gli olivi dal cuore umano" bodiniani (*Le mani del Sud*, CI; ed è appunto il suddetto modulo nucleare del Lorca che si esteriorizza nei lineamenti femminili di Isobel "dalle braccia d'olio" (2, LB)—immagine che serba il senso tattile di levigata delicatezza della matrice originale nello stesso grado in cui si rivela di netto taglio lorchiano la figurazione di "pazienti donne dagli occhi d'uva" nei versi di *Tutto un paese sorge contro un uomo* (DL). Significativo altresì, tra le molteplici testimonianze di sinestesia, "la inquietud. . . color de la carne" (*Lluvia*, LP) che trova raffronto ne "la luce pare / di carne cruda" (8, LB). Altrove il "crepúsculo rojo" di García Lorca è sottoposto a violenta intensificazione nel "tramonto da bestia macellata" (5, FT). Sempre in funzione associativa (sangue-tramonto), l'aggettivo "lordo" trae la sua carica intensiva dal predicato nominale di "Un santo / lordo di sangue nei tramonti" (11, FT). In un'immagine molto simile, "Sanguina Cristo in piaghe / rosso borbonico" (6, LB), il rosso del sangue si associa a un aggettivo che, avendo precise connotazioni storiche, punta a un rapporto simbiotico, retto dal sentimento della sofferenza, tra la figura di Cristo e la gente del Sud.

Infine va ricordato che tramite l'aggettivazione, e precisamente l'immaginoso *interplay* policromatico, Bodini ritrova il suo Salento nell'Andalusia di Góngora e García Lorca:

Cordova è una dolce tempesta
di bianco verde e nero e in quell'accordo
di calce e di limoni e di freschi cancelli
trovo il mio Sud ma con piú aperta coscienza
con piú aperta coscienza e piú valore.

(*Omaggio e Gongora*, VDA)

Tricronomia emblematica il “bianco verde e nero” in cui alla suggestione della tempesta montaliana, mediata dall’ossimoro di radice leopardiana, si unisce il verde prediletto da Lorca (“Verde te quiero verde”; *Romance sonambulo*, RG), verde le cui dimensioni surrealistiche (si pensi a “mañana verde”; “cielo verde”; “verde viento”) costituiscono, come sostiene Correa (52), il tessuto mitico del paesaggio andaluso. Del tutto legittima pertanto risulta l’allusione di Macrí a un processo di “metaforizzazione e sublimazione ispanica” (*Introduzione* 29) attraverso il quale assume la sua fisionomia storica e i suoi connotati esistenziali il salento mitico di Bodini dal bianco abbagliante e indolente delle sue case di calce. Tramite lo stesso processo, di matrice surrealista iberica e in gran parte lorchiana, prende forma il “canto nero” (*Voli basso*, DL) del “Sud nero” (6, LB) ove gli uomini portano “camicie silenziose” ed escono al sole “come numeri / dalla faccia d’un dado” (1, FT) mentre “donne penute assaggiano il brodo” (*Cocumula*, LB) o “allattano i figli sulle porte” (*Nella penisola salentina*, DL).

Le sostanziali diversità tonali, ideologiche e di strutturazione ritmico-lessicale che intercorrono tra *La luna dei Borboni* e *Metamor* (1967) comportano anche un distanziamento dalla poesia di Lorca, almeno nei termini di cui si è venuto discorrendo. *Metamor* e le raccolte inedite in vita, *Zeta* e *La Civiltà industriale o poesie ovali*, segnano, in un arco di otto anni, l’ultima svolta nella poesia bodiniana (riscontrabile del resto anche nel Lorca di *Poeta en Nueva York*), svolta che evidenzia anzitutto il superamento della raffigurazione mitico-esistenziale del Salento, cui è connessa la presenza del poeta andaluso. Le ultime liriche di Bodini risultano espressione di una stagione poetica autunnale, distinta da maggior raccoglimento intellettuale e dalla ricerca di problematiche di più ampio respiro: il male della civiltà delle macchine, il degrado della cultura nonché “i terrori del vento” (*Conosco appena le mani*, M) dell’era nucleare ravvisabili nella visione apocalittica di un paesaggio urbano devastato e deserto ove “statue coi denti strapperanno l’erba / venuta alta, fra i binari del tram” (*Finiremo così. Inorriditi equinozi*, IN).

Il poeta, liberato dalla “guarnigione” del passato legata alla sua terra, si porta all’orizzonte nebuloso della contemporaneità e ne assapora i suoi veleni, che sono anche la nevrosi, la nafta “nell’acqua del mare” (*Rapporto del consumo industriale*, CI) nonché la doloro-

sa constatazione che “dov'erano anfiteatri d'uve dizionari d'ombre / si alzano nidi di plastica di cemento di calcoli di gittata” (*Ibid.*). Ricerca dell'io storico nel passato e affinità con “quegli avi sepolti per tanti secoli / con un profilo come il mio” (*Tutto un paese . . . DL*): tale il contrassegno de *La luna dei Borboni*; estraniamento dal presente e rifiuto categorico della sua civiltà, distintivo esistenziale di *Metamor.* Il dissidio interiore, di ordine spirituale nonché metafisico, si articola sul versante di un'introspezione ossessiva, spietata, lacerante che nei momenti di maggiore sgomento sfocia in “gridi” di straziante desolazione. Il rifiuto del presente—della condizione sociale e personale—è sostenuto da un negativismo assoluto, inesorabile: “Non so”; “Non posso”; “Non si saprà.” Oppure: “L'edera mi dice: non sarai / mai edera. E il vento: non sarai vento” (*Canzone semplice dell'esser se stessi, M*). Anche quando l'avvio sintattico si offre in forma *construens*, “Occorre fare tutto il possibile” (*Innesto 13, M*), la struttura interna è corrosa da una negatività insistente: “perché le cose *non* si muovano *non* spariscano *non* appena *ne* distogliamo lo sguardo” (*Ibid.*; mio il corsivo).

Il rapporto dello scrittore con il microcosmo salentino andaluso, fatto di oggetti “utili” ed “essenziali” (sono termini di Bodini) che ne *La luna* si è velato di segni arcani e rigeneratori dell'io poetico, questo rapporto viene ridotto dall'impenetrabilità degli oggetti che si rifiutano, per così dire, di rendersi partecipi del processo creativo:

Dice lo specchio:
 come vuoi esser specchio
 se non sai dare altro che la tua immagine?
 Dicono le cose: cerca d'esser te stesso
 senza di noi.
 Risparmiaci il tuo amore.
 (*Canzone semplice dell'esser se stessi, M*)

Col venir meno della compenetrazione, la poesia si rivela incapace di acquisire valore transitivo e pertanto si ripiega su se stessa: *Poesia triste alla poesia (Z)*, indugia, si sottomette e tentativi di *non-sense*: “Credevo che lei credesse e lei credeva / che io credessi. . .” (*Credevo che credesse, Z*), di intransività che sfiora il contraddittorio: “Vedi la luna rider della luna” (*Per un volo nei pressi della luna, CI*).

Lontani ormai i ricordi accesi e pregni di vitalità legati al soggiorn-

no iberico ("Non chiamatemi . . . piú gitano"; AP3): pochi e sbiaditi i richiami alla poesia di Lorca, sostituita da altre voci (Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire) nonché dal lamentoso *Ubi sunt?* di stampo villoniano:

Ah, dove sono le acute presenze
del passato, le sue calde forme,
la cera su cui incidevano
i miei sentimenti?

(*Conosco appena le mani, M*)

In effetti, nell'ultima poesia di Bodini si assiste alla dissoluzione di quella costellazione di immagini vitali ed emblematiche di matrice iberica che costituisce il contrassegno de *La luna dei Borboni*. In *Metamor* il paesaggio salentino risulta privo di senso, "insensata pianura" ove l'ombra unita del carro e del cavallo /. . . è un solo oggetto gotico / allungato nel sole, senza moto" (*L'ombra unita . . . IN*). Figure e oggetti familiari quali appunto il carro e il cavallo, privi dell'intensità lirica originaria, si integrano a un nuovo registro simbolico. Si affacciano alla mente del poeta con connotati diversi e in qualità di immagini del Sud, presente sí ma nella memoria ("hai fatto bene, dice, a non parlarmi del Sud"), immagini che ispirano sentimenti ambigui, di empatia per "le capre [del Sud] per metà divorate dallo Stato," e di compiaciuto distacco da un ambiente in cui dominano "l'accusare e l'accusarsi senza pietà" (*Le mani del Sud, CI*). Assenza e distacco riscontrabili anche nel verso "Fingo d'un carrettiere il canto errante" del poema *Scrivo senza mangiare (IN)* ove il lascito leopardiano, in funzione antitetica alle suddette sollecitazioni lorchiane, si unisce, nello stesso contesto, a un distico che vanifica senza esitazione la forza del referente simbolico: "Scrivo poesie alla luna, / e chi è la luna?"

L'estraneità nei confronti dell'immagine paradigmatica della luna segna la svalutazione dell'esercizio poetico come ricerca gnoseologica-esistenziale e porta necessariamente, come rileva Chiappini, alla "dissoluzione dell'io poetico vitale" (110) che è quanto dire a un'esistenza che ha "il colore della morte" (*Se la vita è il colore della morte, IN*). Ne risulta un tracciato poetico distinto in gran parte da "immagini del nulla" (*Autunno, CI*), tracciato in cui il fecondo simbolo lorchiano della luna si rivela ormai estraneo: "Il poeta passeggia . . . fra lune altrui" (*La passeggiata del poeta, Z*), è ridotto a segno amor-

fo: "La luna non aveva capo né coda" (*Era sicuramente, Z*), laido più che sinistro: "luna calva e grigia" (*Per un volo nei pressi della luna, CI*). È il simbolo declassato della "luna lumaca" che appare in *Sogno (CI)* e si dissolve nella poesia *Con la parola nu (DL)* ove la sillaba *nu*, già radice integrante di "nudità, nulla, nuvola," riaffiora in un *interplay* associativo di scambio sillabico (luna: nulla) che tende effettivamente ad annullare il valore fonosimbolico del lessema:

Oh se il nulla non fosse solo il nulla
ma nuvolaglia polvere poltiglia
nella luna
senza colore
senza nulla. (*Ostaggio, Z*)

In effetti gli oggetti, privi ormai della loro mediazione generatrice e salvifica, vengono ridimensionati alla luce di un realismo spietato che può dirsi il segno lapidario dell'ultima stagione poetica di Bodini: "Ritrovano le cose nel sonno umano / il silenzio ch'è la loro forma" (*Estate. I grandi piatti, VDA*).

Syracuse University

NOTE

- 1 Il volume comprende gli atti dei tre convegni di studi su Bodini tenuti, nel dicembre 1980, a Roma, Lecce e Bari. Contributo di notevole valore per la mole del volume (839 pagine), la presenza di studiosi quali Cambon, Dell'Aquila, Leone di Castris, Macrí, Marti, Petrocchi, e Sansone ma soprattutto per il vasto respiro critico degli interventi, suddivisi in quattro sezioni: poesia; prosa e critica; ispanismo e impegno civile; testimonianze.
- 2 Cf. *Omaggio a Bodini* ove il contatto del poeta con la Spagna è segnalato da Mario Boselli, Giorgio Caproni, Walter Pedullà e altri come dato degno di ulteriori approfondimenti. Fa eccezione il saggio di Donato Valli (296-342) che a 315 e 319 mette in evidenza, in forma concisa ma molto acuta, il rapporto tra Lorca e Bodini, segnato da "un'atmosfera identica di schietto timbro meridionale."
- 3 Tale lo stato d'animo di Bodini nei confronti dell'ermetismo ravvisabile nel racconto autobiografico, *Firenze*, per cui si veda Macrí, *Introduzione* 15-16 anche per ulteriori riscontri bibliografici.
- 4 Diamo le sigle delle raccolte poetiche cui risalgono i riferimenti testuali: *FT* = *Foglie di tabacco* (1945-47); *LB* = *La luna dei Borboni* (1950-51); *DL* = *Dopo la luna* (1952-55); *VDA* = *Via de Angelis* (1956-60); *M* = *Metamor*

- (1962-66). Dei versi inediti, si segnalano: *IN* = *Inediti* (1954-61); *Z* = *Zeta* (1962-69); *CI* = *Civiltà industriale* (1966-70). Del terzo gruppo, seguendo la sistemazione di Macrí ("Appunti di poesie residue e sparse") ma con suddivisione cronologica di riferibilità al periodo spagnolo, segnaliamo: *API* = Appunti di poesie, 1939-46; *AP2*: 1946-60; *AP3*: 1960-70.
- 5 Sullo stesso periodico apparvero, dal 1951 al 1954, ben 24 articoli di interesse spagnolo, frutto del soggiorno madrileno dell'autore. Si veda Giannone, in particolare 372-93.
 - 6 Per ulteriori segnalazioni di scritti critici sull'opera di Bodini, e in particolare per il contributo ragguardevole di Macrí e Valli, si veda la Bibliografia di Macrí, in Bodini, *Tutte le poesie*, 72-83.
 - 7 Indichiamo le sigle dei testi lorchiani che seguono le nostre segnalazioni: *LP* = *Libro de poemas* (1921); *PCJ* = *Poema del cante jondo* (1921); *RG* = *Romancero gitano* (1924-27); *PN* = *Poeta en Nueva York* (1929-30); *LPI* = *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935); *PS* = *Poemas sueltos*.
 - 8 Sull'intensa attività di Bodini traduttore e studioso della letteratura spagnola (di Lorca tradusse il teatro e un gruppo di poesie integrate ai *Poeti surrealisti spagnoli*), si vedano Tavani, 287-308, e Macrí, "V. Bodini ispanista" 625-80.

Rassegna alfieriana (1982–1984)

Bianca Maria Da Rif

PARTE SECONDA

Tra le indagini che hanno per oggetto la *Vita* alfieriana segnaliamo, in primo luogo, il contributo di Simona Costa, che ha raccolto in volume, ristampandoli con integrazioni, tre saggi precedentemente apparsi in riviste: “Alfieri autobiografo e l’autocoscienza narrativa, Il ‘cannocchiale rovesciato’”; “mito e storia nell’infanzia alfieriana”; “‘La vita e il libro’: creazione e morte di un personaggio” (137). Per il primo e l’ultimo studio, il cui titolo è stato modificato rispetto all’originale, si rinvia alle pp. 187–188 della precedente rassegna alfieriana;²⁰ qui si limita pertanto l’attenzione al secondo capitolo. In questo studio la Costa evidenzia il momento di rottura operato dall’Alfieri con le sue pagine autobiografiche nei confronti della normativa memorialistica italiana del Settecento, momento in cui egli, recepite le novità culturali europee—e di Locke in particolare—assegna alla propria infanzia lo spazio di un’epoca intera, senza peraltro finalizzarne sempre gli episodi ad un esito strettamente funzionale, lasciando aperta dunque la possibilità anche al piacere soggettivo della rievocazione. Paralleli sondaggi con il *Livre I* delle *Confessions* roussoiane mettono in luce sintonie e linee innovative della *Vita* dell’Alfieri, esplicitate ancor più dall’analisi variantistica della seconda redazione, palesemente improntata all’istanza di una sistematica revisione, in primo luogo delle coordinate spaziali e temporali. Traguardati da una sorta di “anomalo cannocchiale” (p. 71) i connotati più precisi riemergono, sfumati, a rivestire i moduli rievocativi—affidati così ad una calibrata atemporalità—di una valenza archetipica, che alle categorie più scontate dell’infanzia imprime il suggello emblematico della dimensione mitica. Nella puntuale operazione correttiva, cui non risultano estranei, sulla linea di un protagonismo assoluto, interventi tesi a drammatizzare o ad ironizzare, gli episodi affioranti dal microcosmo infantile alfieriano si colloca-

no tutti nell'“edificio geometrico e razionalmente apprestato della ricostruzione del proprio personaggio” (p. 68).

Nell'esame delle *Vite* di Ludovico Di Breme, Paola Luciani (164) evidenzia le difficoltà che, nel confezionare la biografia alfieriana inserita nel progetto di “una . . . galleria di tutti gli uomini insigni d'Italia” (p. 439) ideata dal tipografo Bettoni, si presentarono all'autore, per essersi fatto l'Alfieri, prevedendo questo caso, biografo di se stesso. A complicare ulteriormente questa sorta di sfida emulativa interviene la mancata definizione di una precisa valenza semantica da attribuire a termini quali “elogio” e “vita” usati come sinonimi apparentemente neutrali in questo genere letterario di fine Settecento. Nella *Vita di Tommaso Valperga di Caluso*, i due ritratti di Caluso e d'Alfieri si completano invece a vicenda, lasciando intatte, nel sodalizio, le rispettive individualità.

A proposito ancora del tema “autobiografia” va menzionato il contributo di Riccardo Scrivano (187), che fornisce delle precisazioni in ordine ad un'indagine ristretta alla sfera dell'influenza alfieriana sulle “memorie” romantiche del Piemonte. In esse individua primariamente la funzione di esemplarità narrativa rivestita nei confronti di opere che esulano dai canoni della biografia vera e propria, quali la *Rivoluzione piemontese del 1821* di Santarosa e *Le mie prigioni* del Pellico. La validità della lezione alfieriana, in termini di rigore nell'organizzazione del piano di lavoro, accomuna le biografie di Massimo D'Azeglio e di Ludovico Sauli d'Igliano, mentre diversità si segnalano, nella fattispecie per il primo, laddove emerge la componente umana, non inquadrabile in binari stereotipi retoricamente predeterminati. Altri *topoi* alfieriani, moduli scrittorii validi in quanto ricalcano “modelli universali di autobiografia” (p. 703), compaiono nella *Vita* di Cesare Balbo, esternamente esemplata nel rispetto dello schema e dell'impianto organizzativo di quel modello, ma per il resto al di fuori dell'area ideologica dello stesso.

Ulteriori notizie, in margine alla biografia alfieriana, offre Marco Cerruti (134) che, con l'appoggio documentario delle esigue informazioni pervenuteci (quasi nella loro totalità dall'*Eglogio* del contemporaneo Giuseppe Vernazza pubblicato nel vol. XI (1792) del periodico letterario torinese la *Biblioteca*), si propone di restituire, in termini di coordinate biografiche e letterarie, la personalità del conte Agostino Tana, esponente dell'alta aristocrazia piemontese. Lo stu-

dio si configura come una serie di annotazioni esperite nel contesto della stimolante proposta di qualificare per intero l'*entourage* culturale italiano del Settecento inoltrato, di norma adombrato dalla primeggiante personalità dell'Alfieri. In siffatta direzione i sondaggi effettuati sulle opere del Tana, con l'apporto delle notizie recuperate dagli scarsi documenti che lo riguardano, restituiscono, di questo personaggio, una fisionomia dotata di sensibilità melanconica e umbratile, punteggiata di inquietudini e incertezze (specie in campo editoriale) e rivelano inoltre inclinazioni e aspetti della sua vita che difficilmente si possono scindere dalle coeve esperienze dell'Alfieri, al quale, dalla critica, è associato in un binomio implicante affinità che vanno ben oltre motivazioni a carattere prettamente letterario.

Un singolare risvolto però di questo sodalizio è individuato da Giovanni Pagliero (174) che, valutando le posizioni di numerosi intellettuali piemontesi del tardo Settecento nei confronti dei problemi inerenti alle sperimentazioni teatrali dell'area pedemontana, e al teatro in generale, indica la frattura ideologica che li separa dall'Alfieri, frattura che arrivò persino a coinvolgere personali rapporti di stima e di amicizia: basti solo pensare al conte Tana.

Avvalendosi della competenza e della precisione delle ricerche di Alessandro Baudi Di Vesme, in una breve nota (196), Willem Jan Van Neck identifica nel pittore austriaco Ludwig Guttenbrunn l'artista a cui allude Alfieri nella lettera scritta da Parigi il 23 febbraio 1788 all'amico Mario Bianchi: "Sta qui quel pittore che fece il mio ritratto in Siena" (p. 159), correggendo in tal modo il nominativo di Anton-Raphael Mengs avanzato da Rita Cantoni nel suo, per altri versi, pregevole studio sul soggiorno senese del tragediografo. Fornita un'identità al ritrattista, Van Neck offre una risposta anche al problema che emerge di conseguenza: di quale dipinto cioè parli Alfieri in quella lettera. Valutando circostanze e date in rapporto ai dettagli di uno dei due ritratti alfieriani conservati nel castello di Masino vicino ad Ivrea (uno dei quali sicuramente del Guttenbrunn, come attesta la firma sul retro della tela) il Van Neck individua in esso il quadro menzionato nella lettera, probabilmente confezionato a Siena nel 1785 dal famoso pittore austriaco. Per l'altro, firmato e datato 1782, risalente quindi al periodo romano dell'Alfieri, lo studioso si limita a segnalare il fatto curioso che esso non corrisponde alla descrizione fornita dal Baudi Di Vesme di un ritratto dell'astigia-

no compiuto da Ludwig Guttentbrunn a Roma nel 1782, riservandosi di approfondire e di risolvere "in altra sede lo spinoso problema di copie autentiche eseguite dallo stesso artista" (p. 162).

Il diretto coinvolgimento dei problemi dell'anima nelle opere alfieriane, messo in luce dalla sensibilità critica di Vittore Branca,²¹ non conosce eccezioni, neppure per quanto riguarda i trattati politici *Della Tirannide* e *Del Principe e delle lettere*. È la tesi perseguita (tenuto conto della diversa intensità di toni e temi fra le due opere, che Alfieri stesso attribuiva ai nove anni "vissuti in servitù," frapposti fra l'una e l'altra), da Antonio D'Andrea nel saggio "*Del Principe e delle lettere*:" "dal manoscritto Laurenziano alla stampa di Kehl" (140), tesi volta a dimostrare il grado di coinvolgimento dell'autore nella problematica esposta appunto nel trattato. L'attività di scrittore gioca, per Alfieri, un ruolo determinante "nella formulazione . . . dell'altissimo ufficio" (p. 312) assegnato alle lettere e nel riconoscimento della loro efficacia liberatrice, nel segno dell'indipendenza politica. L'enunciazione di questa teoria non fu però di semplice acquisizione: una lettura attenta delle pagine del *Principe e delle lettere* fa emergere i momenti dell'evoluzione, della maturazione o meglio—poiché non sempre di coerenza si tratta—degli sviluppi subiti dalle aspettative che Alfieri riponeva nella nuova funzione delle lettere. Ancor più chiari emergono ripensamenti, incertezze e contraddizioni, che percorsero la non lineare gestazione del pensiero e dei convincimenti sottesi all'opera, dal raffronto fra la versione a stampa e quella dell'autografo, il manoscritto Laurenziano Alfieri 6: redazioni talmente lontane e differenti da far supporre al D'Andrea l'esistenza di una versione intermedia,²² ipotesi confortata peraltro dal carteggio giacente nella sezione alfieriana della Biblioteca Municipale di Montpellier.

Esemplificando tale raffronto con l'esame di due punti salienti, segnatamente il capitolo 8 del libro I ed il capitolo 2 del II, il D'Andrea profila le coordinate metodologiche per una verifica più circostanziata e sicuramente più critica di quella, a suo tempo, effettuata dal Mariani,²³ fra le lezioni del manoscritto e quelle della stampa. Auspica, per tale operazione, estesa all'opera completa, una nuova edizione critica del trattato, che registri in apparato le varianti di maggior importanza. Questo favorirebbe una più precisa comprensione del testo e potrebbe agevolare anche l'analisi della prosa "quale risulta

dall'attenta revisione formale a cui l'Alfieri" (p. 321) la sottopose. Per questa edizione si rende indispensabile, a parere del D'Andrea, un controllo accurato del manoscritto autografo, che andrebbe integrato con le correzioni apportate al testo dell'edizione astese degli *Scritti politici e morali* dal Branca,²⁴ e con una precisa collazione, inoltre, della edizione di Kehl e degli altri esemplari esistenti e reperibili. A riprova propone una lezione attestata dal manoscritto Rés. Z.1438 conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, che presenta una variante particolarmente felice per la resa ipotetica del contesto in cui si colloca, non segnalata dal Cazzani né, a quanto risulta allo studioso, da altri editori.

A proposito del saggio "Alfieri e il mito dell'Italia" pubblicato dal D'Andrea in *Forum Italicum*, X, (1976), 1-2, pp. 43-66, è opportuno ricordare che è ora leggibile nel cap. III, parte III del volume *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura* (83), contenente studi diversi dello stesso autore. In questo saggio, rilevata l'assenza di studi sul contributo apportato dall'Alfieri al rinnovamento della storiografia letteraria, l'autore fa oggetto della propria indagine la ricerca degli elementi essenziali e determinanti della prospettiva storiografica alfieriana e segnatamente di quelli relativi all'interpretazione della storia italiana nel trattato *Del Principe e delle lettere*.

Giuseppe Rando, nel saggio "Poetica e politica nel trattato *Del Principe e delle lettere*" (179), analizza l'ideologia di quest'opera ponendola a raffronto con quella del contemporaneo trattato *Della Tirannide*. Assodata una sorta di complementarità fra le due opere, documentabile per quanto pertiene alla sfera dell'impegno politico 'militante' della letteratura, Rando appunta l'attenzione sul trattato *Del Principe*, in relazione al complesso momento storico, politico e culturale della seconda metà del Settecento.

Lo stretto connubio tra poetica e politica, contestualmente inscindibili a livello tematico, non impedisce però che si verifichino delle contraddizioni, proprio là dove Alfieri individua e descrive la funzione delle lettere. Irriducibilmente antilluminista, il teorico sostiene l'impossibilità di un qualsiasi punto di contatto fra il Principe e le lettere, nella convinzione che la sublime poesia "non può né nascere mai, né fiorire, se non in una vera repubblica" (p. 291). Fragile e illusoria si rivela anche l'ipotesi dell'esistenza di una piccola repubblica

di letterati, pensanti ma non scriventi, che Alfieri propone come soluzione ottimale, in nome della poetica del 'sublime,' per una realtà che vede invece iniziare, appunto in quegli anni, un nuovo fenomeno: l'adesione dei letterati, a scopo remunerativo, alla nascente industria editoriale. Il divario che separa le lettere protette da quelle libere è dotato della medesima connotazione antinomica che intercorre tra dispotismo e repubblica, e porta, di conseguenza, inevitabilmente, alla condanna generalizzata della letteratura contemporanea (da cui pochissimi sono i letterati esclusi), approfondendo in tal modo la frattura con il passato. L'analisi che, della storia, offre l'Alfieri, alla luce del concetto di libertà, porta in se stessa il seme della contraddizione, e Rando lo sottolinea chiaramente,²⁵ laddove il trattatista mette in evidenza l'impossibilità delle lettere di far presa sul pubblico, su quel pubblico che, al contrario, esse dovrebbero istruire nella, e per la libertà, ed indirizzare alla rivolta contro il dispotismo.

Un'altra contraddizione, ancor più evidente, è quella che lo studioso riscontra nel capitolo IX del terzo libro, dove Alfieri indica, contro ogni presupposto, proprio nel Settecento, il tempo idoneo alla realizzazione della vera finalità delle lettere, reputando che sia già "bello e nato" "un tale moderno secolo letterario" (p. 297).

Una rilettura delle opere politiche della giovinezza di Alfieri e della sua maturità, messa a raffronto con il *Misogallo*, non fa che avvalorare il dubbio, già insinuato da Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, 2 aprile 1817) che Alfieri fosse vittima di contraddizioni o quanto meno di incongruenze nella comprensione e nella valutazione del meccanismo della libertà. Nel suo studio intitolato "La falsa libertà: *Il Misogallo* e il suo problema" (241), Vitilio Masiello si occupa di questa tematica, constatando, in primo luogo, la posizione di disinganno e di dissenso assunta nei confronti della libertà e della rivoluzione dall'ultimo Alfieri, in palese antinomia con quanto egli stesso aveva apertamente sostenuto e predicato nel trattato *Della Tirannide*, nell'ode "Parigi sbastigliato" e ancora nel *Misogallo*, a favore e a giustificazione della necessità della violenza rivoluzionaria.

Per chiarire le cause della progressiva involuzione del pensiero politico alfieriano e del suo atrabiliare odio controrivoluzionario, lo studioso estende l'indagine diacronica dal campo letterario a quello politico e sociale, non senza rapportarla agli indirizzi e agli orientamenti culturali contemporanei, questi ultimi sorprendentemente di-

versificati nei loro esiti, una volta sottoposti a verifica nella concretezza dei fatti reali.

Le opinioni moderate e blandamente riformistiche, consegnate ai versi dell'ode "Parigi sbastigliato," mutano in modo radicale a seguito degli avvenimenti del '92, che turbarono profondamente Alfieri, colpendolo nel suo idealismo. Nel trauma provocato in lui "dallo scardinamento del vecchio ordine sociale e dal sovvertimento dei vecchi rapporti economici e di potere" (p. 261), lo studioso individua "la radice dell'odio antifrancese . . . la ragione di fondo della ostilità alfieriana nei confronti della rivoluzione" (*ibidem*) esplicitate nella *Prosa II* del *Misogallo*.

Una sorta di recrudescenza rappresenta la presa di posizione a sostegno dei privilegi aristocratici (ivi compresi l'esercizio pieno dei diritti politici e l'indipendenza economica) e della nobiltà di sangue; ma il punto più alto Alfieri—secondo Masiello—lo raggiunge allorché mette in predicato "le premesse ideologiche, le fondazioni culturali del moto rivoluzionario" (p. 266), simile, in questa nuova maturazione del suo pensiero, all'ideologia del Burke, che diede origine, a sua volta, ad un nutrito filone pamphlettistico.

Le satire *Antireligioneria* e *Filantropineria* (con i loro diversi obiettivi da mettere sotto accusa: la *philosophie* e la teoria dei *Diritti dell'uomo*, la *Prosa III* del *Misogallo*) sono altrettanti momenti della produzione alfieriana menzionati dallo studioso, che conclude l'indagine citando una lettera dell'Alfieri al Caluso del 1802. Questo documento attesta la drammatica presa di coscienza dell'astigiano della contraddizione sviluppatasi fra le convinzioni espresse sotto l'impeto di sentimenti sinceri, negli scritti giovanili, ed i risultati che esse sortirono, a distanza di pochi anni, quando il già fragile concetto di libertà fu messo in forse dai rischi compresi nella traduzione pratica dell'idea stessa di libertà.

Singolare e curioso è invece l'approccio al *Misogallo* che propone Clemente Mazzotta (244) motivando la sua ricerca con l'interesse suscitato dalle difficoltà esegetiche di cui ogni pagina del libello è costellata. Privilegiato da questo momento ermeneutico è il *Rame Allegorico*: effigie emblematica e densa di simboliche figure di animali che l'Alfieri volle anteporre, condividendo il gusto iconologico del tempo, al suo icastico prosimetro antifrancese. I precisi dettagli forniti dall'Alfieri per l'esecuzione dell'incisione, i particolari del di-

segno stesso del rame (sulla cui paternità lo studioso demanda agli esperti la parola decisiva), unitamente ai riscontri con altre pagine alfieriane contemporanee, sono i parametri utilizzati per valutare la rappresentazione. Considerate le valenze e la collocazione prospettica di ogni singola immagine, Mazzotta espone una lettura che, dei galli sanguinari, del gufo immobile con la sua tromba "epica," dei conigli in fuga, del leone maestosamente guatante, decritta la rete di allusioni e metafore che figurativamente esprimono il pensiero alfieriano sulla realtà politica dell'Europa contemporanea.

Nel biennio 1789-90 l'Alfieri, impegnato a Parigi ad affidare alla perfezione della stampa Didot i testi delle sue tragedie, si trova ad essere spettatore privilegiato di storici eventi. Le prove poetiche di quel momento, alla luce della circostanziata analisi di Carlo Ossola (173), si rivelano sottese da un sentimento di forte reazione di fronte alla tirannide, più che da "una lettura 'al positivo' della storia e dei suoi protagonisti" (p. 299) e si configurano come sperimentazioni facilmente inquadrabili nella gamma dei generi letterari più consueti, dall'epigramma, al sonetto, al *sermo humilis* del capitolo all'amico Chénier, all'ode "Parigi sbastigliato," iterante quella all'"America libera." E laddove più prevedibile si profilerebbe per l'autore un'apertura a "testimone autorizzato" (p. 293) e a giudice degli eventi in funzione di vate, si avverte invece uno iato fra la registrazione degli avvenimenti e la resa poetica degli stessi, che sorprendentemente si rivela non immune da *topoi* letterari già collaudati, in corrispondenza proprio dei punti in cui più vibrante dovrebbe essere la dimensione epica. Consapevole di questa frattura, l'Alfieri, dopo tali sperimentazioni, opterà, ritornando alle più rassicuranti istituzioni letterarie, per il tranquillizzante immobilismo delle traduzioni, che ben si accorda alla sua *Stimmung* di distacco dal mondo e di malinconica contemplazione della morta storia italiana.

Relativamente agli studi su singole rime si può rilevare che alcuni interventi si sono appuntati sui sonetti autoritratto dell'Alfieri. Paola Melo, nel saggio "Le lettere di Labindo" (100), pubblica i risultati del suo censimento dell'epistolario di Giovanni Fantoni, poeta e patriota giacobino, più noto con lo pseudonimo arcadico di Labindo.²⁶ Precede il lungo elenco (533 lettere, di cui solo 132 già a stampa) la riproduzione delle tre lettere più interessanti, fra le quali una merita, in questa sede, particolare attenzione. Si tratta della risposta

di Labindo²⁷ al sonetto-autoritratto inviatogli dall'Alfieri: consiste in poche righe d'occasione e in un sonetto, artificiosamente compilato utilizzando le stesse parole rima dell'altro componimento; è singolarmente importante perché rappresenta un'altra testimonianza di uno scambio epistolare tra i due poeti, se non amplissimo, certo più consistente, favorito dall'abate Francesco Zipoli, precettore dei duchi di Toscana e di entrambi amico.²⁸

Nella Biblioteca Bodmeriana di Ginevra, Guglielmo Gorni ha reperito un fascicoletto di 6 pagine, di cm. 12x20, di cui dà notizia nel saggio "Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo" (161). Si tratta di un incartamento compilato dal Foscolo nel 1815-16, durante il periodo zurighese, in buon stato di conservazione, proveniente dalla collezione dell'israelita tedesco Stefan Zweig che, a sua volta, l'aveva acquistato, probabilmente nel 1914, dal libraio parigino Charavay. Il breve fascicolo, in cui sono trascritti due noti sonetti-autoritratto, uno di Alfieri, l'altro del compilatore stesso, sembra assemblato, suggerisce Gorni (che ne fornisce la trascrizione, l'illustrazione archivistica oltre ad un'accurata ricognizione testuale in ordine allo statuto stilistico, con rinvii a fonti ed a riferimenti eruditi), stante la traduzione-parafrasi in francese e in prosa che è apposta ad entrambe le composizioni, per un interlocutore che non conosceva l'italiano, per l'identificazione del quale lo studioso avanza i nomi di Veronica Pestalozza Susi Füssli o Jacob Heinrich Meister. Curiosa la giustificazione addotta dal Foscolo circa le motivazioni di questa compilazione: i due sonetti sarebbero stati commissionati da un pittore—il cui nome, discretamente, è taciuto—che voleva far corrispondere all'immagine interiore i tratti esteriori dei due poeti, quali si apprestava a fissare sulle sue tele, specchio così di una completezza fisica e morale. Si ferma qui l'attenzione solo al sonetto alfieriano (più interessante, filologicamente, l'altro, in quanto attesta una stesura inedita della quale le varianti redazionali sono registrate nel corso dell'articolo) nella cui ricercatezza i versi, regolati da un ordine speculare e simmetrico e caratterizzati da opposizioni binarie "di qualità e di sostanze" (p. 106) fanno emergere, per Alfieri, a fronte dell'illusorietà della sua figura, la realtà del suo essere poeta, riflessa allo specchio del narcisismo di marca gidiana, propria "dello scrittore nell'esercizio della scrittura" (p. 93).

Luigi De Vendittis, nel saggio "*L'Etruria vendicata*: una trage-

dia in forma di poema" (222), si occupa delle motivazioni sottese alla singolare risonanza che ebbe, nell'immaginazione alfieriana, lo storico episodio dell'assassinio del Duca Alessandro de' Medici per mano di Lorenzino, riferito nelle sue linee essenziali nel *Compendio dell'Historie di Monsignor Paolo Giovio*, Venezia, appresso Giolito de'Ferrari, 1572, libro XXXVIII, p. 350 (p. 322). Nette, da questo drammatico fatto di sangue—tema che Alfieri giudicò non tragediabile, affacciandosi esso piuttosto alla sua sensibilità in forma di poema—emergono le coordinate dell'*Etruria vendicata* che si evolvono comunque nel rispetto di quello "schema che chiude in linee inesorabili la struttura delle sue tragedie: due caratteri principali messi a fronte e improntati di quel soggettivismo che non ha tenezze per le ragioni della storia: il tiranno e l'antitiranno, Alessandro e Lorenzino" (p. 323). Due figure, quindi, nella cui essenza sono racchiusi esemplarmente i significati ontologici dei caratteri del tiranno e del tirannicida che, puntualizza De Vendittis citando le parole di Carducci, si troveranno "poi moltiplicati nelle tragedie" (p. 323).

La disamina delle cause psicologiche motivanti il gesto di Lorenzino, che vanterebbe una ricca casistica (lo studioso non manca di proporle un'esautiva rassegna) è del tutto estranea agli intenti dell'Alfieri, impegnato piuttosto nell'elaborazione poetica delle figure primarie e dicotomiche, e nella loro resa esemplare, all'apparenza semplice, spogliando il racconto, come faceva notare Settembrini, "di tutti gli accidenti esteriori, di tutte le invenzioni fantastiche, di tutti i particolari storici non strettamente necessari" (p. 324).

La stesura dei quattro canti del poema in ottave richiese un tempo decisamente lungo (otto anni, dal 18 maggio 1778 al 12 marzo 1786, in un periodo della sua vita molto complesso) e, come testimoniano le carte del manoscritto Laurenziano Alfieri 13, fu un'elaborazione tormentata, tanto da rendere difficile ora dare un ordine cronologico alla serie dei numerosi rifacimenti, delle varianti e delle correzioni.

Nelle pagine alfieriane emergono, dipinti con le tinte della passione tragica, i due poli dell'antitesi: Lorenzino, animato da sete ardente di libertà per sé, per la patria, per la propria famiglia, il cui onore deve difendere e riscattare (e qui vibra—ed è novità alfieriana—non meno sentita la corda lirica, che contribuisce pertanto a non far idealizzare *tout-court* questo eroe dai tratti a volte plutarchiani, fermandolo in una visione monocroma e unilaterale) e Alessandro,

tratteggiato—e si legge in lui l'emblematica rappresentazione di tutti i tiranni—nel canto primo, come dominato dalla viltà, dal timore e dal sospetto; due poli, si diceva, che, elaborati al di fuori e al di là della storia—di cui conservano solamente lo spunto iniziale—consentono lo sviluppo del dramma, “che si attua così in urti di volontà contrastanti, in duri scontri fra due diverse interpretazioni del mondo e dell'esistenza, in implacabili conflitti di sentimenti” (p. 327).

Anche le commedie hanno riscosso una specifica e diffusa attenzione, ad opera di Giorgio Bárberi Squarotti, Angelo Fabrizi e Franco Fido.

All' “altra faccia del tragico” dedica un interessante studio Bárberi Squarotti (122), sviluppando una serie di considerazioni sulle commedie alfieriane, sia di carattere politico, sia di satira morale e di costume. Perno delle riflessioni il livello al quale vengono fatti agire i personaggi, gli stessi, non a caso, che furono ispiratori del sublime nelle tragedie e che ora si prestano—nella normativa che governa il “comico”—alla declinazione opposta: quella del volgare, della decadenza, dell'ambiguità. A dimostrare che la politica, qualunque ne sia la formula rappresentativa: monarchia, oligarchia, democrazia, è fallimento e degenerazione, la quadrilogia: *L'Uno, I Pochi, I Troppi, L'Antidoto* si avvale della comicità dei temi, quale si determina nella proiezione storica delle difficoltà della situazione contemporanea all'Alfieri, sapientemente orchestrata sulle costanti dell'ironia, del capovolgimento degli ideali, dell'annullamento dei valori. Quando non abbia i connotati dello stato romano, greco o persiano, questa dimostrazione si avvale—ed è il caso dell'*Antidoto*—di un'ambientazione astorica, di personaggi dai nomi palesemente inventati, per realizzarsi come apologo, che ha senso solo nell'utopia. A questi fini convergono le risorse lessicali e stilistiche, sottolineate e investigate dallo studioso nella varietà di locuzioni e di neoformazioni rispondenti al grottesco di un linguaggio appiattito ai livelli del quotidiano. Nel silenzio totale, nella rinuncia al socco comico—esaurita definitivamente la possibilità del discorso tragico—sbocca l'indignata irritazione alfieriana, conseguente alla condanna dell'intera storia umana e di ogni aspetto morale e sociale, esplicitata nella *Finestrina* e nel *Divorzio*.

Di grande interesse, e ricco di riferimenti eruditi, è lo studio di Angelo Fabrizi (87), relativo al “modo, (ai) precedenti culturali (e

all') avvincente densità di significati" sottesa a quella "rappresentazione negativa della società umana" (p. 28) (già parzialmente anticipata, ma solo per taluni aspetti e singole categorie sociali, in altre opere) che Alfieri, nella produzione comica dei suoi ultimi anni, e specialmente nella *Finestrina*, estese ad ogni tempo e ad ogni luogo.

A fronte della gamma delle molteplici riprese da Luciano, Aristofane e Voltaire, individuate da chi, in precedenza, si era occupato delle fonti della *Finestrina*, lo studioso, con documentata analisi, ne dimostra, riprendendo e ampliando un suggerimento prezioso di Luigi Firpo, le dipendenze letterarie, per quanto pertiene all'ideazione, dai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini e, prima ancora, dall'*Hermotimus sive de sectis* di Luciano.

A partire dalla versione del *topos* di una finestrina aperta sull'animo umano, fornita da Esopo e da Favorino di Arelate (che Alfieri avrebbe potuto conoscere tramite i "Μυθίαμφοι Αἰσώπειοι" di Valerio Babrio) Fabrizi ripercorre la storia della fortuna arrisa alla favola, sino ai *Dialoghi* di Luciano, ravvisando in questi ultimi alcuni precedenti certi dell'ispirazione alfieriana. Si sofferma poi ad analizzare il procedimento rielaborativo a cui fu sottoposto, nell'idea, l'argomento desunto dall'*Hermotimus* ed a segnalare altri nuclei tematici congeniali all'Alfieri, quali lo smascheramento delle imposture umane e i metodi più efficaci per realizzarlo, oltre a curiosi elementi di caratterizzazione dei personaggi. Questi motivi vengono talora esasperati, una volta riproposti nella fase ideativa della *Finestrina*, improntata—rispetto alla stesura e alla versificazione—ad un pessimismo insanabile e ad un radicale scetticismo. La ricerca successivamente si estende a rivisitare le riprese della favola esopiana da parte di altri autori noti e meno noti all'Alfieri, come Leon Battista Alberti nel *Momus*, Erasmo negli *Adagia*, Etienne De La Boétie in *De la servitude volontaire ou le contr'un*, Marino nelle *Dicerie sacre* e nell'*Adone* e Boccalini nei *Ragguagli di Parnaso*, opera quest'ultima che, come già si è anticipato, rivela suggestivi punti di contatto con *La Finestrina* ed ulteriori affinità di temi e concetti con altri momenti della produzione alfieriana. A completare, per desiderio di precisione, sino al Settecento, la rassegna della fortuna del topico motivo, lo studioso fa menzione anche del giornalista veneto Gasparo Gozzi (pur con la ripetuta avvertenza della sua estraneità alla conoscenza dell'Alfieri) segnalandone lo spiccato interesse nutrito per la varietà

delle invenzioni del filosofo di Samosata, alle cui opere egli amava ricorrere per 'affilare' le armi del suo ingegno, e di cui ebbe a tradurre—sia detto per inciso—molti dei *Dialoghi* nel "Mondo morale" e degli stessi a rielaborare spunti e temi, compreso quello, notissimo, desunto dall'*Hermotimus*, nell' "Osservatore" e nel "Sognatore."

Conclude lo studio sulle suggestioni e le riprese letterarie afferenti al testo della *Finestrina*, una puntualizzazione dei tratti aristofanici relativi al singolare personaggio di Lunatina oltre ad una evidenziazione di numerose note misogine della medesima matrice nel contesto della commedia. Un'ultima riflessione infine è dedicata ai momenti basilari della revisione, improntata ad un profondo ripensamento dovuto al tormento autocensorio, con cui, nelle fasi redazionali di stesura e versificazione, Alfieri rivisitò la teoria dell'utilizzazione della finestrina dell'anima. Lo studioso mette in luce, in tal modo, la posizione dell'autore, assillato da contraddizioni, di fronte ad un concetto che, se tradotto in pratica, avrebbe paradossalmente comportato un pericolo—a livello etico—per quella stessa umanità che intendeva invece sottoporre solo a giudizio morale.

Franco Fido in una breve nota erudita (150) retrodata, rispetto alla posizione di Riccardo Scrivano, la prima idea della *Finestrina* al 1788, anno della stesura del *Piano di commedie* dei *Secondi pensieri comici*, testo che gli consente di puntualizzare e di completare la segnalazione di Fiorenzo Forti che, nel progetto n. 11, vede un riferimento alla commedia in esame. Per la "brillante trovata della finestrina" (p. 48) poi, superata l'idea dell'originalità *tout-court* sostenuta da Francesco Maggini, approfondisce la ricerca delle fonti già iniziata da Giuseppe Santarelli, che segnala influenze dai *Dialoghi* di Luciano e dalle *Rane* di Aristofane e, sia pur meno eclatanti, dai *Micromégas* di Voltaire. Oltre al suggerimento dei *Dialogues des morts* di Fontenelle e di quelli di Fénelon, nell'ambito di eventuali antecedenti francesi, Franco Fido individua una possibile "fonte" in due battute pronunciate dalla serva Cronia nella commedia *Che bei pazzi!* di Pier Jacopo Martello del 1716: "e, se ci fosse un finestrin che l'animo / suo vedere al di fuor lasciasse" avallando questa sua acuta osservazione con il riscontro di un'analoga asserzione in un passo di un precedente trattato dello stesso autore, dal titolo *Della tragedia antica e moderna*: "ci rimane una curiosità di spiare quasi per fenestrella nel cuor di chi parla se l'interno corrisponda all'ester-

no.” L’indagine di Fido si estende poi ad altri testi di Martello, a dimostrare la conoscenza da parte dell’Alfieri dell’opera dell’erudito bolognese e ad indicare inoltre, nella *Finestrina*, quanto a tematiche di marca aristofanesca (o féneloniana), l’assimilazione di luoghi del *Femia sentenziato* e dello *Starnuto d’Ercole* e, fuori dal campo comico, del *Davide in Corte* nel *Saul*. Aleatoria invece la possibilità che all’Alfieri fosse nota l’autobiografia di Martello, ma lo studioso avverte della difficoltà di dimostrare questo rilievo, frutto del riscontro di analogie nelle rispettive dichiarazioni sul metodo di composizione delle tragedie. Conclude la nota un paragone fra le diverse, se non antitetiche, posizioni dei due autori (ma diversa è anche la collocazione storica degli stessi) sulla nozione di letteratura. La distanza fra le loro poetiche, improntate l’una ad un pessimismo rinunciatario, l’altra, quella alfieriana, ad una sorta di ottimismo sostenuto da un “generoso margine di illusione” (p. 52), viene per un momento annullata—suggerisce Fido—all’altezza della *Finestrina*, per una casuale, certo irripetibile, affinità di idee e di vedute.

Le influenze e i debiti di Alfieri rispetto alla cultura del suo tempo, il suo rapporto con scrittori del passato e la sua fortuna dalla fine del Settecento in poi, hanno offerto lo spunto a non pochi saggi in cui, da diverse prospettive, sono affrontati temi, problemi e aspetti, talora anche frammentari, di una storia in gran parte ancora da scrivere. Una storia che, anche considerati i capitoli esaustivamente completati, e nella fattispecie quelli curati dal Centro Nazionale, attende un assetto omogeneo e sistematico, soprattutto per quanto pertiene ai precedenti letterari, culturali, linguistici e stilistici della cultura alfieriana, la cui vastità non manca di sorprendere quanto più ci si addentri con competenza e rigore di filologia e di critica nel substrato culturale greco, latino, italiano e francese ad essa sotteso.

Delle forzature alle quali è stato sottoposto un particolare filone teatrale alfieriano (non si parla certo di opere come il *Saul* e la *Mirra*), tratta Milena Montanile nel saggio “Morale e virtù nella tragedia giacobina italiana (1796-1799)” (246), in cui si occupa, più in generale, dei temi e del linguaggio del teatro di questo periodo. Giudicato un mezzo di comunicazione singolarmente efficace per la sua peculiare capacità di immediato coinvolgimento del pubblico, il teatro, dai giacobini, venne appunto strumentalizzato “come tribuna educativa” e “terreno privilegiato di lotta” (p. 57), in funzione della

diffusione e della propaganda di idee democratiche. Spostandosi però dal piano teorico a quello pratico, si trattò allora di risolvere urgentemente il problema del recupero di opere rispondenti a siffatte esigenze pedagogiche e comunicative. La soluzione consistette nel ricorrere a testi preesistenti che (come quelli di Voltaire, Boutet e Chénier, per il settore francese, e di Monti, Metastasio e Alfieri per quello italiano) avessero requisiti tali da poter essere rielaborati e caricati “di valenze e di sottolineature specifiche” (p. 58), una volta riproposti in quel contesto culturalmente politicizzato.

Così rivisitati, i due *Bruti*, la *Virginia* e *La Congiura de' Pazzi* sono i testi più frequentati e più rappresentati della produzione alfieriana, rispondendo essi, per affinità tematiche, (con i richiami all'età repubblicana, intesa come modello ideologico e istituzionale a fronte dell'assolutismo monarchico, con la proposta di caratteri esaltanti la tipologia dell'eroe positivo, modello di nobiltà, magnanimità e virtù, e per l'impronta di esemplarità, affidata al messaggio morale che contengono) al gusto e alle esigenze della propaganda giacobina.

La lezione alfieriana continuerà poi ad esercitarsi—rileva la Montanile—anche in seguito, influenzando le nuove opere prodotte dal teatro che si stava formando in quel clima culturale, orientato verso un'immediatezza di dialogo e di comunicazione con il pubblico. Nel *Tieste* del giovanissimo Foscolo, nell'*Orso Ipato* di Pindemonte, nella *Virginia bresciana* e nell'inedito *Teramene o i trenta tiranni* del Salfi infatti, chiara e suggestiva si riconosce l'impronta stilistica, lessicale e tematica del magistero alfieriano.

A mo' di appendice, al proposito, si può aggiungere la segnalazione di Sebastiano Martelli (168) riguardo alla chiara posizione assunta da Francesco Saverio Salfi, intellettuale meridionale emigrato a Parigi dal 1815 al 1830 in seguito alla Rivoluzione napoletana del 1799, nelle pagine del tomo VII della *Revue encyclopédique* del 1820, in difesa totale dell'opera dell'Alfieri contro detrattori intervenuti a firma di Falletti e di Galeani Napione (per la quale gli fu curiosamente conferita una medaglia di bronzo dal Di Breme). Lo studioso ricorda inoltre che nel *Saggio storico-critico della commedia italiana* del 1829 il Salfi fece menzione, fra altri cenni veloci, anche delle sperimentazioni alfieriane in campo comico.

Dal titolo del saggio “Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco tra letteratura e storia” (184) emerge già—sia pur parzial-

mente—la problematica che Guido Santato si appresta ad affrontare nel suo studio, in risposta al duplice quesito se “esiste nella storia della critica letteraria una questione alfieriana” e se, di conseguenza, si ponga “oggi il problema di una ridefinizione della figura dell’astigiano” (p. 5). Ripercorrendo la storia della critica ed analizzandone, nella sezione introduttiva, i postulati teorici, Santato risale alle origini del mito alfieriano quale si era venuto a creare nell’Ottocento, non senza valutare l’incidenza di componenti diverse, indipendenti da fattori letterari, addebitabili invece a motivi di matrice storica e politica, o a ragioni dettate dall’ideologia romantica. Un indice significativo è innanzitutto costituito dalla fortuna teatrale arrisa all’opera tragica di Alfieri, la cui tematica, per eccellenza antistorica, paradossalmente si rivela funzionale al clima di attesa e di speranze che caratterizza la contemporanea situazione storico-politica, vuoi per i requisiti intrinseci di esemplare valore della mitologia eroica ed antitirannica, vuoi per le caratteristiche tecniche, che consentono un’esplicitazione drammatica ed una rappresentabilità scenica potenzialmente illimitata, vuoi infine per il *pathos* di cui ogni tragedia è permeata.

La forza mitopoietica di queste opere risponde ai nuovi ideali libertari del Risorgimento e si riflette sull’immagine dell’Alfieri, che diventa così emblema e simbolo anche di valenze profetiche, mito di libertà nell’ottica cristallizzante dell’iconografia ufficiale, patriottica, alla quale non è estranea anche la componente geografica della sua origine piemontese. Venuti meno i presupposti che favorirono, crearono e sostennero l’ottocentesco monumento alfieriano, la critica attuale—le cui più recenti linee metodologiche sono sintetizzate nelle riflessioni finali del saggio—fa registrare un notevole declino della fortuna e della risonanza culturale delle opere dell’astigiano, per le quali lo studioso auspica un riesame accurato, esteso, oltre che ai testi, leggibili ora nella pregevole edizione astese, all’intera storia della critica.

Ancora sulla fortuna ottocentesca dell’Alfieri un’altra scheggia di Giorgio Bárberi Squarotti (121). Vi si cita il giudizio di Massimo D’Azeglio relativamente al teatro di Alfieri, giudizio che, partendo dal presupposto di un’idea antisublime e antitragica della letteratura, e nell’intento di rivedere in senso risorgimentale la tradizione classicistico-letteraria italiana, pone dei limiti alla validità del modello

alfieriano. Per inciso, e scorrendo verso il Novecento, ricorderemo ancora, con lo stesso Bárberi, la 'significativa' presenza, fra i numerosi oggetti privi di valore del *bric-à-brac* del salotto di nonna Speranza elencati da Gozzano, dei busti di Alfieri e di Napoleone accanto alle tele di Massimo D'Azeglio; presenze destituite, come rileva lo studioso in margine all'articolo "Fra D'Annunzio e Gozzano: orologi a cucú, Venere e Alfieri" (205), (in cui esamina l'apporto di materiali e tematiche gozzaniane a pagine dannunziane) dei valori patriottici di cui erano in origine rivestite. Esposta soltanto in funzione decorativa, l'immagine del mitico ispiratore degli ideali del Risorgimento è, al pari di quella del tiranno, inesorabilmente appiattita e spogliata di qualsiasi significato dall'irriducibile fluire del tempo e dal mutamento dei gusti e degli interessi.

Un capitolo specifico della fortuna alfieriana è costituito dalla "Diffusione in Italia delle *Rime* alfieriane stampate a Kehl nel 1789" (78), come suona il titolo di un'interessante ricerca proposta da Simonetta Buttò in relazione ad un argomento non semplice da affrontare né scontato quanto a tematica. L'analisi, che prende lo spunto da una citazione del Foscolo—risalente alla prima stesura dell'*Ortis* (1798)—della poesia alfieriana composta il 17 giugno 1783 fra Padova e Arquà,²⁹ sortisce il duplice scopo di indagare sulla produzione poetica giovanile di Foscolo e contemporaneamente di avviare la ricerca sulla non lineare storia editoriale delle liriche dell'Alfieri. Dal momento che fecero la loro comparsa ufficiale solo nel 1801 con l'edizione Molini—a ben 20 anni di distanza rispetto alla prima edizione delle tragedie—le *Rime* dovettero perciò conoscere una circolazione non tanto sotterranea o parallela ai testi tragici, quanto extravagante, marginale e soprattutto diversificata per le modalità e i canali di diffusione. Cercando di recuperarne almeno le principali direttive, la Buttò propone innanzitutto, in sintesi, la complessa storia dell'edizione di Kehl, voluta da Alfieri e realmente stampata con i caratteri di Baskerville presso Beaumarchais nel 1789, edizione che fu coinvolta, a causa della partenza dell'autore nell'aprile 1791 alla volta dell'Inghilterra, in una serie di passaggi di proprietà non sempre chiari. Per gli spostamenti e per la sorte toccata alle sei balle che contenevano i libri stampati, lasciate a Parigi in deposito presso un ebanista, non resta che affidarci alla ricostruzione che Alfieri stesso ipotizzò, ma sempre a livello di probabilità, nella *Vita*. Da Foscolo

l'indagine si estende ad un'altra testimonianza del fatto che alcune rime erano in qualche modo note (non certo però in modo compatto): quella del letterato Saverio Bettinelli, individuata tramite un'attenta lettura di una sua lettera al Canonico De Giovanni, in cui l'erudito formula un giudizio critico sull'edizione Didot delle *Tragedie*, pubblicata l'anno precedente, e prende atto della sfida lanciata da Alfieri col suo stile poetico. Constatato ciò, resta da dimostrare ancora quale via verisimilmente potesse favorire "la conoscenza precoce di alcuni sonetti alfieriani in Italia prima della loro pubblicazione" (p. 123). Una prima soluzione positiva al quesito è fornita dalla studiosa, che segnala la funzione divulgativa (esercitata per alcune-non numerose liriche) rivestita da alcuni fogli letterari di fine Settecento, pubblicati periodicamente a Venezia, quali il *Giornale poetico*, curato da Andrea Rubbi—dove non a caso, scriveva il Bettinelli—e l'*Anno poetico*, simile al precedente per impostazione, di cui si occupava Dalmistro.

Altre rime ancora di stampo alfieriano circolavano attribuite al nostro; a tal proposito è ricordato, ennesimo documento di una consuetudine all'epoca assai diffusa,³⁰ il sonetto "Anco l'Ungaro suol d'ossa biancheggia," pubblicato dalla silloge *Nuova e copiosa Raccolta di Toscane Poesie* (Ferrara 1793), nel *Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia* nel novembre 1793, con il titolo *Sullo stato attuale d'Europa*.

Per completare questo difficoltoso itinerario di ricerca, la studiosa indica una sorta di 'responsabilità'—per così dire—dell'Alfieri nella diffusione, oltre la cerchia di amici e conoscenti, delle proprie composizioni, di libri appena editi e di sonetti stampati con la sua stamperia portatile (che gli serviva "appunto per 14 righe, e non più"),³¹ accompagnati, per precauzione, da precise istruzioni per la loro divulgazione, raccomandazioni che spesso venivano, forse involontariamente, eluse, affidando quindi ad una circolazione extravagante—non di rado anche orale—composizioni che in teoria avrebbero dovuto restare nella sfera del privato.

Nel corso di un articolo su un sonetto attribuito indebitamente a Monti, Roberto Tissoni (193) ricorda l'abitudine di parecchi editori di fine Settecento di inserire, allo stesso modo, nelle antologie poetiche componimenti riferiti falsamente all'Alfieri.

Valutando il contributo apportato dal Cesarotti alla fruizione in

ambito letterario italiano dei temi del filone ossianico (in cui rivivono misconosciute saghe celtiche) Sergio Maria Gilardino, nel libro *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi* (95), sottolinea l'importanza rivestita dalla versione cesarottiana nell'offrire all'Alfieri modelli di stilemi rispondenti alle sue particolarissime esigenze linguistiche, in ordine alla versificazione tragica. Ma se prevedibile riesce tale suggestione, derivante dalle opere di un autore conosciuto, letto ed apprezzato dall'astigiano, che giunse ad eleggerlo a proprio censore stilistico, sorprendente è invece notare come, dagli stessi testi così accanitamente vagliati e meditati (lo testimoniano, nelle carte del manoscritto Laur. Alf. 15, gli *Estratti d'Ossian per la Tragica*) gli provengano anche spunti e sollecitazioni tematiche di impronta tragica.

Arnaldo Di Benedetto, nel contesto di una riflessione sull'antico tema della *meditatio* o *praemeditatio mortis* (141), passa in rassegna le testimonianze salienti dell'epoca classica greca e latina, del periodo medievale e barocco e dell'ambito cristiano (al di fuori della cultura europea analoghe esemplificazioni individua nell'etica samurai), restringendo poi l'indagine a Montaigne ed all'influenza esercitata dai suoi scritti sullo spirito di Alfieri. Autore sotto questo profilo quanto mai ricettivo, per la frequentazione assidua del motivo della morte, l'astigiano ebbe a risentire certamente della lettura dell'opera del filosofo périgordino e in specie del cap. 20 del I libro degli *Essais*. I sondaggi operati dal Di Benedetto su una significativa campionatura delle opere alfieriane, fanno emergere una gamma di atteggiamenti di diversa intensità di fronte all'ineluttabile prova, tutti però sostanzialmente improntati ad un ideale eroico contrapposto alla viltà (di marca cattolica—in un primo tempo almeno—), ideale i cui prodromi letterariamente risalgono al tentativo di suicidio attuato dall'Alfieri, come preciserà egli stesso retrodatando l'episodio nell'ultima redazione della *Vita*, in giovanissima età.

Nell'ambito di uno specifico interesse "per quanto attiene ai processi attraverso i quali l'opera letteraria concretamente si costituisce" (p. IX) Giuseppe Velli (198) ripropone in volume, con i debiti aggiornamenti, un saggio datato (*Italica*, 41, 1964) la cui validità, pur dopo il contributo di Ettore Paratore, rimane inalterata proprio per la particolarità del tema trattato, che verte sulle modalità dell'influenza della lezione senecana sull'Alfieri. Un altalenante contraddittorio at-

teggiamento, fatto “di attrazione e insieme di ripulsa” (p. 77) viene individuato per l'*Agamennone* alfieriano nei confronti dell'omonima tragedia latina, atteggiamento che del resto impronta quella sorta di polemica emulazione, esplicitata, ai livelli più alti, nella calibratissima resa tragica della figura di Clitemnestra. All'analisi essa si rivela contrappuntata da una fitta, ma a volte difficilmente percepibile, filigrana di reminiscenze senecane, le stesse che nel personaggio di Egisto (complice l'efficace resa di sentimenti estremi magistralmente raggiunta dall'autore latino) riemergono a istituzionalizzare (né va dimenticato in quest'ottica anche l'*Oreste*) il debito contratto dall'Alfieri, nella sua inesauribile ricerca stilistica, con la potenza espressiva di Seneca.

Nel saggio “Alfieri e Marino” (148) Angelo Fabrizi avvia una ricerca su un terreno inesplorato, su cui sembrava inutile, o quanto meno scarsamente produttivo indagare, segnatamente a partire da quelle inconciliabili antitesi che il De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* indicava come elementi di frattura fra Alfieri e le tendenze letterarie del suo e del secolo precedente. In antitesi—sembra un gioco di parole—al De Sanctis, questo studio si apre ad un'inedita sperimentazione volta al recupero storico di una fra le più improbabili “fonti” stilistiche alfieriane: l'*Adone* del Marino. Con filologica impostazione la ricerca prende l'avvio dalle carte del manoscritto 61.20 della Biblioteca Civica di Montpellier, in cui è stata fatta trascrivere dell'Alfieri (solo l'annotazione iniziale infatti, 8 versi e 6 note sono di sua mano) una serie di versi dell'*Adone*. Lo studioso, in base a prove calligrafiche e alla verifica dell'influenza mariniana nelle rime coeve, dimostra innanzitutto che la trascrizione è stata effettuata entro il 1776. A partire dal sonetto 401 di poco anteriore al 3 ottobre 1775 e dai suoi due rifacimenti (che ricalcano *Adone* II, ottave 36-177), esaminando poi un'altra composizione del 1776 (*Rime* 406), ove le analogie, avvalorate anche dal riscontro di identiche parole-rima, sono rilevate sulla base di “coincidenze di immagini, concetti e termini che non è pensabile siano, tutte insieme, casuali” (p. 17) e attraverso la scoperta influenza del Cassiani nella serie dei tre sonetti di argomento mitologico, il Fabrizi evidenzia ancora una volta, il suggestivo, preciso dettato mariniano, segnatamente nell'uso dei diminutivi aggettivali e delle antitesi, per le quali non va sottovalutata però l'autorevole casistica petrarchesca. A questo pro-

posito, al di là della percepibile immediatezza nel sonetto 180 (Parigi 18 febbraio 1787)—quanto a lessemi e concetti—della lezione mura-toriana, lo studioso sottilmente dimostra una massiccia utilizzazione del Marino nella virtuosistica progressione antitetica, a suggello della quale segnala la presenza della medesima coppia sostantivo-aggettivo anteposta, a mo' di rubrica, agli estratti dell'*Adone*. Un sondaggio per temi non fa che confermare quanto già ampiamente dimostrato circa talune suggestioni offerte all'Alfieri dal Marino. Così molti altri particolari espressivi o concettuali (tempo, fama, eternità) trovano un precedente in dichiarati luoghi dell'*Adone*, estrapolati da un intricato paesaggio di reminiscenze letterarie e di matrici poetiche delle più disparate, assai più facilmente individuabili di quanto non lo sia il Marino, la cui identificazione risulta problematica proprio in relazione al sistematico silenzio dell'Alfieri su questa sua fonte.

Seguitando a sviluppare la ricerca in una direzione che gli è particolarmente congeniale e che si rivela proficua proprio per i criteri con cui è perseguita (147), Angelo Fabrizi propone un metodo valido a creare "le premesse indispensabili per poter scrivere il capitolo intitolato all'Alfieri di una già auspicata storia della lingua letteraria italiana" (pp. 279-280). Di tale progetto articolato e composito, che consiste nell'integrare i singoli studi già effettuati con una lettura delle opere dell'Alfieri comparata a quella dei suoi maestri di stile italiani e francesi, il Fabrizi fornisce una campionatura analizzando un terreno paradigmaticamente immobile, quanto all'azione, come quello della *Mirra*. Accanto al predominio dell'influenza petrarchesca emergono così altri modelli di stile, e laddove la matrice non sia univoca, viene notificata la serie di quelle possibili, spesso l'una rispecchiata o rispecchiabile nell'altra, per finire con una sorta di classifica che determina la frequenza dei singoli apporti. Dante, Tasso della *Liberata*, Ariosto, la poesia ossianica nella versione del Cesarotti, Metastasio e Seneca sono gli autori e le opere indicati dallo studioso su cui soprattutto si esercitò l'Alfieri nella ricerca indefessa e puntigliosa della parola tragica, perfetta e insostituibile.

Non resta ora, per concludere, che segnalare i contributi relativi all'indagine sull'influenza esercitata dal pensiero alfieriano sui letterati della seconda metà del Settecento.

Lo studio di Claudio Colaiacomo (136) richiama l'attenzione sulla collocazione sociale degli studiosi e dei letterati in questo periodo,

ed illustra l'ideologia di Vittorio Alfieri, organicamente formulata nel trattato *Del Principe e delle lettere*, rapportandola appunto al panorama culturale dell'epoca postriformistica. Il complesso tentativo di conferire dignità alla professione del letterato, anfibologicamente oscilla fra l'unica possibilità di realizzazione della vera nobiltà (che comporta l'estraniamento dalla politica perseguita dal tiranno) e l'autonomia rispetto alle altre professioni consuete nell'*ancien régime*. L'ozio dunque (di marca aristocratica), che consente il pensiero e la riflessione, la protezione accordata esclusivamente dal "pubblico illustre," l'insistenza sull'idea di vocazione letteraria, sono cifre tipiche che consentono alle idealistiche dichiarazioni alfieriane di assurgere a modello per molti letterati dell'Ottocento (Foscolo e Leopardi *in primis*): modello che sarà destinato a fallire, data l'impossibilità per lo scrittore libero di conciliare le antitesi già esistenti in Alfieri e in particolare quella fra vocazione e professione.

Angiola Ferraris (149) individua nel ruolo di rilievo assunto dal ricco patrizio subalpino Carlo Vidua nel sodalizio dei Concordi, la funzione di portavoce della sdegnosa reazione dell'aristocrazia nobiliare di fronte alla "strategia del consenso sapientemente orchestrata da Napoleone" (p. 310), mediando le posizioni alfieriane, relative alla tematica misogallica ed al concetto—mito di *virtù*, reinterpretate per l'occasione in chiave religiosa, in ossequio alla proposta contemporanea di una rinascita cattolica, sulle orme di Chateaubriand. Nella formazione intellettuale e nelle vicende di vita del Vidua, alfierianamente infelice, la studiosa annota poi una continuità ideale con il dettato del tragediografo, segnatamente nella "tensione assoluta alla gloria e alla virtù eroica, vissuta in termini di totale coinvolgimento" (p. 311), che ne anima le scelte esistenziali.

Luca Badini Confalonieri accenna sinteticamente nel suo saggio (120) alla rilevante influenza esercitata dalla figura dell'Alfieri sulle opere, la personalità e il temperamento stesso di Carlo Botta, a partire dalle trasparenti allusioni alla positività della lezione e del modello alfieriano, che appaiono nelle pagine finali della sua ultima opera: la *Storia d'Italia continuata dal Guicciardini*.

Emanuela Barellai, dopo aver tracciato nelle sue linee fondamentali la fortuna dell'autobiografia alfieriana nell'Europa dell'Ottocento e del Novecento, appunta l'attenzione sul determinante ruolo di protagonista assunto dall'Alfieri nel romanzo storico danese *Poet og*

Junker pubblicato nel 1892, opera del dottissimo Sophus Schandorph (124). In questo romanzo, con il supporto dello studio di numerose biografie ottocentesche, alle quali si era assiduamente dedicato lo Schandorph, trovano spazio, forniti di autonomo e realistico dinamismo, ritratti di personaggi che invece, nella *Vita*, Alfieri aveva volutamente rivestiti di silenzio.

NOTE DELLA PARTE SECONDA

- 20 Guido Santato, *Rassegna alfieriana* (1978–1981), . . . cit.
- 21 Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile* . . . cit.
- 22 Cfr. Roberto Marchetti, “Nuovi manoscritti alfieriani,” qui al n° 167.
- 23 Gaetano Mariani, “Elaborazione della prosa politica alfieriana,” in Id., *La vita sospesa*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 133–186.
- 24 Vittore Branca, “Correzioni all’edizione Astense dell’Alfieri,” *Lettere italiane*, XVI, 4 (1964), 510–512.
- 25 Già se n’era accorto il Croce, che segnala le contraddizioni del trattato nel saggio “Sul trattato *Del Principe e delle lettere* di Vittorio Alfieri,” *La critica*, XL, fasc. VI (20 novembre 1942), 331–337.
- 26 Il nome completo era Labindo Arsinoetico.
- 27 Datata: Fivizzano, 20 aprile 1795.
- 28 Vedi le lettere dell’Alfieri al Fantoni datate: Firenze, 18 novembre 1792 e, 28 dicembre 1792, in Vittorio Alfieri, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, vol II (1789–1798) (Asti: Casa d’Alfieri, 1981), 94; 103–104.
- 29 Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Francesco Maggini (Asti: Casa d’Alfieri, 1954), poesia n° 58, p. 54.
- 30 Cfr. Roberto Tissoni, “Di un sonetto falsamente attribuito a Vincenzo Monti,” qui al n° 193.
- 31 Vittorio Alfieri, *Epistolario* I, a cura di Lanfranco Caretti, Vol. I (1767–1788) (Asti: Casa d’Alfieri, 1963), 330, lettera al Caluso.

BIBLIOGRAFIA ALFIERIANA*

1980

- 1 ASTILLERO, Raimondo. *Grafologia scientifica*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, 1980 (Reprint Antichi Manuali Hoepli). Ristampa anastatica dell'ed. 1920. Alle pp. 159, 223 riproduzione in facsimile di autografi dell'Alfieri.
- 2 BÁRBERI SQUAROTTI, Giorgio. "L'Alfieri e la potenza delle passioni." *La Stampa*, a. 114, n. 252, 14 novembre 1980, p. 3.
- 3 BERENGO, Marino. *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*. Torino: Einaudi, 1980. Su A. pp. 64, 167n., 262-63.
- 4 BERTANI, Odoardo. "La morte come scelta d'un eroe 'separato,' ." *L'Avvenire* (Bologna), a. 13, n. 260, 15 novembre 1980, p. 8. Sul *Saul* di Renzo GIOVAMPIETRO al teatro Gobetti di Torino.
- 5 CHIARETTI, Tommaso. "La Ragion di Stato? Non è tutto, tiranno." *La Repubblica* (Roma), a. 5, n. 261, 14 novembre 1980, p. 16. Sul *Saul*, come sopra.
- 6 DAVICO BONINO, Guido. "Saul, grande prova d'attore." *La Stampa*, a. 114, n. 252, 14 novembre 1980, p. 17. Sul *Saul*, come sopra.
- 7 DE MONTICELLI, Roberto. "Saul è Padre e Potere." *Corriere della sera*, a. 105, n. 263, 15 novembre 1980, p. 20. Sul *Saul*, come sopra.
- 8 DI GIAMMARCO, Rodolfo. "Se la scuola lo ha rovinato io insisto: Alfieri è grande!" *La Repubblica* (Roma), a. 5, n. 235, 15 ottobre 1980, p. 26. Sul *Saul*, come sopra.
- 9 DIONISOTTI, Carlo. "Machiavellerie." *Storia e fortuna di Machiavelli*. Torino: Einaudi, 1980. Su A. pp. 271, 272, 275.
- 10 D.Q. "I giovani scoprono Alfieri." *La Stampa* (Edizione provinciale per Asti, Torino), a. 114, n. 249, 11 novembre 1980, pp. 8-9 dell'allegato "Asti e provincia." Sul convegno astese di studi alfieriani.
- 11 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Jacques JOLY, *Le désir et l'utopie: études sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*. II (Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1978). In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1980), p. 671.
- 12 GETTO, Giovanni, ALONGE, Roberto, BALDI, Guido, DE RIENZO, Giorgio. *Storia della letteratura italiana*, Edizione per le scuole medie superiori. Firenze: Sansoni, 1980. Su A. pp. 413-425.

* Per gli 1980 e 1981 questa bibliografia va intesa come integrazione a quella di Guido Santato (cfr. nota 1) relativa agli stessi anni, alla quale si rimando per una completa informazione.

- 13 GUGLIELMINETTI, Marziano. *Lineamenti di storia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze: Le Monnier, 1980. Prima ristampa 1983. Su A. pp. 328-334.
- 14 HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*, traduzione di Renzo FEDERICI. Torino: Einaudi, 1980. Prima edizione inglese 1968. Su A. pp. 51, 53.
- 15 LINDON, John. "Seicento and Settecento." *The Year's Work in Modern Language Studies*. Cambridge, The Modern Humanities Research Association, 41 [(1979) 1980], pp. 512-532.
- 16 MANETTI, Aldo. *Urbano Lampredi*. S. l.: Tipografia G. Secomandi, 1980. Su A. pp. 26, 41, 69.
- 17 MAROLDA, Paolo, rec. di: Angelo FABRIZI, "Alfieri interprete polemico di Virgilio." *Italianistica*, V.1 (1976), pp. 46-54. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1980), pp. 356-357.
- 18 MASSANO, Riccardo. "Per una nuova prospettiva della storica letteratura italiana." *Studi piemontesi*, numero speciale, aprile 1980, pp. 103-114 (Atti del Convegno Studi sul Piemonte. Stato attuale, metodologie e indirizzi di ricerca. Accademia delle Scienze di Torino, 16-17 novembre 1979), pp. 103-114.
- 19 MEROLA, Nicola, rec. di: Roberto SALSANO, *Saggio sul "Polinice" alfieriano*. Roma: Bulzoni, 1979. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1980), pp. 355-356.
- 20 MONTALE, Eugenio. *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Rosanna BETTARINI e di Gianfranco CONTINI. Torino: Einaudi, 1980. Su A. p. 837
- 21 P. Per. "Match Giovampietro-giovani per Saul." *La Stampa* (Torino), a. 114, n. 250, 12 novembre 1980, p. 21.
- 22 PROSIO, Pier Massimo, rec. di: Marco STERPOS, *Storia della Cleopatra. Itinerario alfieriano dal melodramma alla tragedia*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1980. (Biblioteca di "Studi piemontesi"). In: *Studi piemontesi*, IX, 2 (1980), pp. 459-460.
- 23 PUPPO, Mario. *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*. Torino: S.E.I., 1980. 13ª edizione. Su A. pp. 289-299.
- 24 RANDO, Giuseppe. *Tre saggi alfieriani*. Roma: Editrice Herder, 1980.
- 25 RODA, V., rec. di: Simona COSTA, "Alfieri autobiografo e l'autocoscienza narrativa." *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1978), pp. 390-425. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 20 (1980), p. 309.
- 26 SAVIOLI, Aggeo. "Saul, una tragedia a misura d'uomo." *L'Unità* (Roma), a. 57, n. 262, 14 novembre 1980, p. 11.
- 27 SERENELLINI, Mario. "Alfieri, tragedie e sfortune. Ma suona l'ora del 'revival.'" *Nuova Gazzetta del popolo* (Torino), a. 133, n. 300, 11 novembre 1980, p. 16.
- 28 SERENELLINI, Mario. "Saul stasera in prima al Gobetti dopo l'anteprima di Asti. Alla corte di Alfieri." *Nuova Gazzetta del popolo* (Torino), a. 133, n. 301, 12 novembre 1980, p. 16. Sul *Saul*, come sopra.
- 29 S[ERENELLINI], M[ario]. "Un po' di colpa anche ad Asti." *Nuova Gazzetta del popolo* (Torino), a. 133, n. 300, 11 novembre 1980, p. 16. Renzo

Giovampietro auspica un teatro alfieriano in Asti.

- 30 SICILLIANO, Enzo. "Che bella musica! È giú una tragedia." *Corriere della sera illustrato*. (Complemento al *Corriere della sera* del 6 settembre 1980), a. 4, n. 36, 6 settembre 1980, pp. 16-19.
- 31 SINI, Giuseppe. "Dopo quindici anni di oblio 'Toiu' esce dalla naftalina." *Nuova Gazzetta del popolo*. (Edizione provinciale per Asti, Torino), a. 133, n. 30, 11 novembre 1980, p. 8. Sul *Saul*, come sopra.
- 32 *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, a cura di Giovanni GETTO e di Edoardo SANGUINETI. Milano: Mursia, 1980. (Antologie, 2, *Il Sonetto*). Su A. pp. XVII, XXV-XXVI, 436-443, 593.
- 33 TIMPANARO, Sebastiano. *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*. Pisa: Nistri-Lischi, 1980. Su A. molte pp.: cfr. Indice dei nomi.
- 34 VIGNUZZI, Ugo. *Il Seicento e il Settecento*. In : AA. VV., *Una lingua per tutti. L'italiano*, vol. 1, *Lingua e storia*, a cura di Raffaele SIMONE. Torino: E.R.I., 1980, cap. VI, pp. 197-229. Su A. pp. 210, 211.

1981

- 35 ARIANI, Marco. "L'ossessione delle 'regole' e il disordine degli 'affetti': lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico." *Quaderni di teatro*, III, 11 (1981), pp. 233-258. Su A. pp. 257-258.
- 36 BALLERINI, R., rec. di: Clemente MAZZOTTA, "Per l'edizione critica del *Misogallo*. Le stampe fondamentali." In AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*. Bologna: Boni, 1980. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 23 (1981), p. 299.
- 37 BINNI, Walter, rec. di: Clemente MAZZOTTA, "Per l'edizione critica del *Misogallo*. Le stampe fondamentali." In AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*. Bologna: Boni, 1980. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1981), p. 340.
- 38 BIONDI, Alvaro. *Il silenzio della lettura. Attilio Momigliano critico e scrittore*. Padova: Liviana, 1981. Su A. cfr. Indice dei nomi.
- 39 CARETTI, Lanfranco. "Una nuova lettera alfieriana allo Scapin." *Filologia e critica*, VI, 1 (1981), pp. 119-121.
- 40 CASSOLA, Arnold. "Un sonetto inedito di Vittorio Alfieri?" *Nouvelle Europe*, a. 10, n. 33 (inverno 1981), 21-23.
- 41 CESERANI, Remo, DE FEDERICIS, Lidia. *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. VI, *La crisi dell'antico regime. Riforme e rivoluzioni*. Torino: Loescher, 1981. Su A. pp. 756-785, 836-854.
- 42 D[I] B[ENEDETTO], A[rnaldo], rec. di: Vittorio ALFIERI, *Saul e Filippo*. Introduzione e note di Vittore BRANCA. Milano: Rizzoli, 1980. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII (1981), p. 473.
- 43 DIONISOTTI, Carlo. *Nazionalismo e internazionalismo nella cultura italiana del Settecento*, "Cenobio," XXX, n.s., luglio-settembre 1981, 3, pp. 218-222.

- 44 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, "L' Abele, tramelogedia sola di Vittorio Alfieri." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII (1981), pp. 102-109. In *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1981), pp. 633-634.
- 45 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Clemente MAZZOTTA, "Un antico regesto dei codici alfieriani." *Studi e problemi di critica testuale*, 20 (1980), pp. 85-95. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1981), pp. 339-340.
- 46 FELICI, Lucio, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1981), pp. 634-635.
- 47 FERRARIS, Angiola. *Ludovico di Breme. Le avventure dell'utopia*. Firenze: Olschki, 1981. Su A. molte pp.: cfr. Indice dei nomi.
- 48 GASSMAN, Vittorio. *Un grande avvenire dietro le spalle*. Milano: Longanesi, 1981. Su A. pp. 17, 19, 46, 75, 79, 135, 195.
- 49 GERATO, Erasmo. "Vittorio Alfieri: the artist in his creation." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, XXXV, 2 (1981), pp. 91-98.
- 50 GUIDI, Alessandro. *Poesie approvate. L' "Endimione," La "Dafne," Rime, Sonetti, Sei omelie*, a cura di Bruno MAIER. Ravenna: Longo, 1981. Su A. pp. 30, 53-54.
- 51 MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Mondadori, 1981, 3ª edizione. Su A. p. 326.
- 52 MARCHETTI, Roberto. "Antonio Alfieri gestore di spettacoli teatrali?" *Il Platano*, VI, 1 (1981), pp. 45-51. Sul padre dell'Alfieri.
- 53 MARCHETTI, Roberto. "Tanto interesse per le lettere di Alfieri." *Il Corriere nuovo* (Asti), a. 1., n. 37, 20 novembre 1981, p. 7.
- 54 MAROLDA, Paolo, rec. di: Paola AZZOLINI, "La negazione simbolica nella *Mirra* alfieriana." *Lettere italiane*, XXXII, 3 (1980), pp. 289-313. In *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1981), pp. 340-341.
- 55 MAROLDA, Paolo, rec. di: Lanfranco CARETTI, "Nota alfieriana con una lettera inedita." *Filologia e critica*, IV, 2-3 (1979), pp. 364-368. In *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1981), p. 633.
- 56 MAROLDA, Paolo, rec. di: Clemente MAZZOTTA, "Nota sul testo delle *Satire* alfieriane." *Studi e problemi di critica testuale*, 21 (1980), pp. 59-74. In *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1981), p. 633.
- 57 MOUSSINAC, Léon. *Il teatro dalle origini ai giorni nostri*. Bari: Laterza, 1981, (1ª ed. italiana 1967). Su A. pp. 212-213, 239.
- 58 MUSUMARRA, Carmelo, rec. di: Vittore BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile* (con cinque nuovi studi). Bologna: Zanichelli, 1981. In *Critica letteraria*, IX, 31 (1981), pp. 391-393.
- 59 PAGLIERO, Giovanni. "Carlo Filippo Risbaldo Orsini: una figura poco nota del Settecento piemontese." *Studi piemontesi*, X, 1 (1981), pp. 21-30.
- 60 POESIO, Paolo Emilio. "Quel tal Vittorio Alfieri." *La Nazione*, a. 123, n. 6, 8 gennaio 1981, p. 18.
- 61 PULLINI, Giorgio. *Teatro italiano dell'Ottocento*. Milano: Vallardi (Padova-

- Piccin), 1981. Su A. pp. 37-42 e *passim*.
- 62 RABBONI, R[enzo], rec. di: Carla DONI, *Vittorio Alfieri traduttore dei classici latini (Sallustio, Virgilio)*. Padova: Liviana, 1980. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 22 (1981), pp. 280-281.
- 63 REBAUDENGO, Dina. *Le isole San Giovanni Evangelista e San Giorgio (Torino in archivio)*. Torino: Piazza, 1981. Su. A. pp. 63-64, 105-111.
- 64 ROSSO, Corrado. "Montesquieu et Alfieri (autant en emporte le vent). In AA. VV., *Mélanges à la mémoire de Franco Simone, France et Italie dans la culture européenne*, II, *XVII^e et XVIII^e siècles*. Centre d'Etudes franco-italien, Universités de Turin et de Savoie. Genève: Editions Slatkine, 1981, pp. 545-560.
- 65 SPONGANO, R[affaele], rec. di: Ettore BONORA, "Le tragedie e la poetica del tragico di Saverio Bettinelli." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVII (1980), pp. 180-209. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 23 (1981), pp. 297-298.
- 66 SPONGANO, Raffaele, rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, "L' Abele, tramedlogia sola di Vittorio Alfieri." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII (1981), pp. 102-109. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 23 (1981), pp. 298-299.
- 67 SPONGANO, R[affaele], rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*. Testo definitivo e redazioni inedite. A cura di Morena PAGLIAI. Asti: Casa d'Alfieri, 1978. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVII (1980), pp. 301-304. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 23 (1981), p. 299.
- 68 TURCHI, Marcello, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In *Italianistica*, X, 3 (1981), pp. 415-417.

1982

- 69 ALFIERI, Vittorio. *Saul*. Edizione critica. Testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI. Asti: Casa d'Alfieri, 1982.
- 70 BERGAMINI, Maria Grazia. "L'inedita *Frusta di Pietro il Grande* di Luigi Cerretti." *Studi e problemi di critica testuale*, 25 (1982), pp. 77-124. Su A. pp. 99, 108.
- 71 BERTOLA DE' GIORGI, Aurelio. *Diari del viaggio in Svizzera e in Germania (1787), con un'appendice di documenti inediti o rari*. Edizione critica e commento a cura di Michèle e Antonio STAÜBLE. Firenze: Olschki, 1982. Su A. pp. 32, 80, 148, 256, 300, 353, 355.
- 72 "Bibliografia alfieriana per gli anni 1979-1980." *Italianistica*, XI, I (1982), p. 152.
- 73 BINNI, Walter, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1982), p. 628.

- 74 BINNI, Walter. *Ugo Foscolo. Storia e poesia*. Torino: Einaudi, 1982. Su A. cfr. Indice dei nomi.
- 75 BOTTONI, L[uciano], rec. di: Marco ARIANI, "L'ossessione delle 'regole' e il disordine degli 'affetti': lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico." *Quaderni di teatro*, III, 11 (1981), pp. 233-258. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 25 (1982), p. 297.
- 76 BRANCA, Vittore. "L'Alfieri dei sogni dopo quello della patria." *Corriere della sera*, a. 107, n. 202, 26 settembre 1982, p. 14.
- 77 BRUSCAGLI, R[iccardo], rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 25 (1982), pp. 225-230.
- 78 BUTTÒ, Simonetta. "Diffusione in Italia delle *Rime* alfieriane stampate a Kehl nel 1789." *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1982), pp. 118-129.
- 79 CARETTI, Lanfranco. "Un restauro alfieriano." *Filologia e critica*, VII, 1 (1982), pp. 96-101.
- 80 CERRUTI, Marco. "Dalla fine dell'antico regime alla Restaurazione." In AA. VV., *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*. Torino: Einaudi, 1982, pp. 391-432. Su A. pp. 395-398.
- 81 COSTA, Simona, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *Inventario*, XX, n.s., 4 (1982), pp. 133-135.
- 82 COSTA-ZALESSOW, Natalia. "Alfieri's *Antigone*: A Review of Previous Interpretations and a New Proposal." *Italian Quarterly*, XXIII, 90 (Fall 1982), pp. 91-99.
- 83 D'ANDREA, Antonio. *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*. Napoli: Liguori, 1982. Su A. parte III, capitolo III: "Alfieri e il mito dell'Italia," pp. 281-307.
- 84 DE CHIARA, Ghigo. "Giovampietro crede nella poesia dell'endecasillabo alfieriano." *Avanti* (Roma), a. 86, n. 208, 30 settembre 1982, p. 15.
- 85 D[I] B[ENEDETTO], A[rnaldo], rec. di: Vittore BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile (con cinque nuovi studi)*. Bologna: Zanichelli, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLIX (1982), pp. 313-314.
- 86 D[I] B[ENEDETTO], A[rnaldo], rec. di: Vittorio ALFIERI, *Tragedie postume*. Vol. II, *Abele e frammenti di tramelogedie*. testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Raffaele DE BELLO. Asti: Casa d'Alfieri, 1978. ID., *Rosmunda*. Testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Martino CAPUCCI. Asti: Casa d'Alfieri, 1979. ID., *Tragedie postume*. Vol. I, *Antonio e Cleopatra, I Poeti, Charles Premier*. Testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Marco STERPOS. Asti: Casa d'Alfieri, 1980. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLIX (1982), p. 313.
- 87 FABRIZI, Angelo. "Alfieri e *La Finestrina*." *Studi piemontesi*, XI, 1 (1982), pp. 28-39.
- 88 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, "Alfieri e le

- passioni." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII (1981), pp. 321-343. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1982), pp. 334-335.
- 89 FELICI, Lucio, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Saul e Filippo*. Introduzione e note di Vittore BRANCA. Milano: BUR, 1980. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1982), p. 628.
- 90 FELICI, Lucio, rec. di: Nicola MEROLA, "Rileggere Alfieri: la tragedia della politica." *Modern Language Notes*, 96 (1981), pp. 70-88. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 3 (1982), pp. 628-629.
- 91 FERRONE, Siro. "Il poeta del dubbio e l'attrice alfieriana." *Paragone*, XXXIII, 392 (1982), pp. 52-62.
- 92 FERRONE, Siro. "La 'grande paura' del conte Alfieri." *L'unità* (Roma), a. 59, n. 178, 19 agosto 1982, p. 7.
- 93 GADDA, Carlo Emilio. *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*. A cura di Dante ISELLA. Milano: Adelphi, 1982. Su A. pp. 70-71.
- 94 GALIMBERTI, Carlo. "Credo nel teatro classico e torno in scena con il *Saul*." *Corriere della sera*, a. 107, n. 183, 4 settembre 1982, p. 21. Intervista a Renzo Giovampietro.
- 95 GILARDINO, Sergio Maria. *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna: Longo, 1982. Su A. pp. 105-111.
- 96 IZZI, Giuseppe, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Opere*. Tomo I. Introduzione e scelta di Mario FUBINI. Testo e commento a cura di Arnaldo DI BENEDETTO. Milano-Napoli: Ricciardi, 1977. In: *Filologia e critica*, VII, 1 (1982), pp. 139-140.
- 97 JATTARELLI, Leonardo. *Saul di Vittorio Alfieri*. Roma: Publicco, 1982. (ETI, Ente teatrale italiano, Stagione 1982-83, Teatro Valle, dal 28 settembre). Programma di sala per il *Saul* dato da Renzo Giovampietro.
- 98 LUTI, Giorgio. "Lo scrittoio del conte Alfieri." *Antologia Vieusseux*, 66 (1982), pp. 2-5.
- 99 MARCHETTI, Roberto. "Vittorio Alfieri fratel massone." *Il Platano*, VII, numero unico (1982), pp. 153-156.
- 100 MELO, Paola. "Le lettere di Labindo." *Studi e problemi di critica testuale*, 24 (1982), pp. 61-100. Su A. pp. 63-64, 79.
- 101 MEROLA, Nicola, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In: *Il Veltro*, XXVI, 1-2 (1982), pp. 109-110.
- 102 PERROUD, Robert. "Arcadie, Époque des 'Lumières,' Pré-Révolution." In AA. VV., *Précis de littérature italienne*, sous la direction de Christian BEC. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, pp. 217-270. Su A. pp. 262-270.
- 103 PISANTI, Tommaso. "Neoclassicismo europeo e il Foscolo delle 'Odi' e dei 'Sonetti'." *Critica letteraria*, X, 36 (1982), pp. 419-439. Su A. pp. 420, 425, 434, 435, 438.
- 104 POLLICELLI, Cinzia, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Saul*. Edizione critica a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI. Asti: Casa d'Alfieri, 1982.

- In: *Filologia e critica*, VII, 2 (1982), pp. 310-311.
- 105 PROSPERI, Giorgio. "Alfieri, *Saul* o della perplessità." *Il tempo* a. 39, n. 244, 30 settembre 1982, p. 12.
- 106 RABBONI, Renzo, rec. di: Guido SANTATO. "Il pensiero alfieriano e *L'Antidoto*." *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXVII (1978-79), pp. 269-283. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 24 (1982), pp. 289-290.
- 107 RUGGERI, Sidonia. "Il rovinismo nell'opera del Foscolo." *Critica letteraria* X, 36 (1982), pp. 440-462. Su A. pp. 457, 461.
- 108 SA[VIOLI], Aglgeo]. "Quei moderni versi di *Saul* riletti duecento anni dopo." *L'Unità* (Roma), a. 59, n. 214, 30 settembre 1982, p. 11.
- 109 SPONGANO, R[affaele], rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, "Alfieri e le passioni." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII (1981), pp. 321-343. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 25 (1982), p. 298.
- 110 TIAN, Renzo. "Inquietudini e furori così vicini, così lontani." *Il Messaggero*, a. 104, n. 243, 30 settembre 1982, p. 10. Sul *Saul* di Renzo Giovampietro al Valle di Roma.
- 111 VALLONE, Aldo. "L'illuminismo tra Napoli e il Salento." *Esperienze letterarie*, VII, 1 (1982), pp. 3-39. Su A. p. 5.

1983

- 112 AA. VV. *Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*. A cura di Umberto BALDINI e Bruno NARDINI. Firenze: Nardini, 1983. Su A. pp. 294, 298.
- 113 ALFIERI, Vittorio. *Appunti di lingua e letterari. Con un'appendice di Aggiunte ai volumi pubblicati*. A cura di Gian Luigi BECCARIA e Marco STERPOS. Asti: Casa d'Alfieri, 1983.
- 114 ALFIERI, Vittorio. *Del Principe e delle lettere*. A cura di Giorgio BÁRBERI SQUAROTTI. Milano: Serra e Riva, 1983.
- 115 ALFIERI, Vittorio. *Traduzioni*. Edizione critica a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Mariarosa MASOERO, Claudio SENSI. Vol. II, *Eneide*. A cura di Mariarosa MASOERO e Claudio SENSI. Asti: Casa d'Alfieri, 1983.
- 116 ALFIERI, Vittorio. *Vita*. A cura di Vittore BRANCA. Milano: Mursia, 1983.
- 117 Anonimo. "Alfieri tra Illuminismo e Rivoluzione." *La Stampa*, a. 117, n. 224, 22 settembre 1983, p. 3. Notizia del Convegno di San Salvatore Monferrato.
- 118 ARGAN, Giulio Carlo. *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*. Milano: Feltrinelli, 1983. Su A. pp. 127-131, 147, 188, 230.
- 119 AZZOLINI, Paola. "*L'Alceste seconda*: una tragedia per la vecchiaia." In: AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo*. Firenze: Olschki, 1983, pp. 377-403.
- 120 BADINI CONFALONIERI, Luca. "Carlo Botta tra 'realtà' e 'affetti'." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870* (San Salvatore Monferrato, 15-17 ottobre 1981). A cura di Giovanna IOLI. Regione

- Piemonte: Assessorato alla cultura (s.d. [1983]), 2 voll. T. I, pp. 262-270. Su A. p. 270.
- 121 BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. "Il palinsesto dell'autobiografia: Pellico, d'Azeglio." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870* . . . cit. T. II, pp. 665-695. Su A. pp. 683-687.
- 122 BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. "L'altra faccia del tragico: le commedie dell'Alfieri." In AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 405-426.
- 123 BARELLAI, Emanuela, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Antonio e Cleopatra*. A cura di Marco STERPOS. Asti: Casa d'Alfieri, 1980. ID., *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI, vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In *Revue romane* 18, 1 (1983), pp. 150-152.
- 124 BARELLAI, Emanuela. "Vittorio Alfieri protagonista del *Poet og Junker* di S. Schandorph." In AA. VV., *Actes du VIII^e Congrès des Romanistes Scandinaves* (Odense, 17-21 août 1981). Odense: University Press, 1983, pp. 45-52.
- 125 BIGONGIARI, Piero. "Il tragico alfieriano come oscuro rispecchiamento dell'io illuministico." In AA. VV., *Miscellanea di studi onore di Vittore Branca*, vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 325-351.
- 126 BINNI, Walter, rec di: Vittorio ALFIERI, *Saul*. Edizione critica a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI. Asti: Casa d'Alfieri, 1982. ID., *Traduzioni*. A cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Mariarosa MASOERO e Claudio SENSI, vol. II, *Eneide*. A cura di Mariarosa MASOERO e Claudio SENSI. Asti: Casa d'Alfieri, 1983. Lanfranco CARETTI, "Una nuova lettera alfieriana allo Scapin." *Filologia e critica* VI (1981), pp. 119-121. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII (1983), 3, p. 508.
- 127 BINNI, Walter, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Timoleone*. A cura di Lovanio ROSSI. Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1983), pp. 233-234.
- 128 BOGANI, Emilio. "La raccolta delle rime alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana." *Studi di filologia italiana*, XLI (1983), pp. 95-191.
- 129 BOLLATI, Giulio. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi, 1983. Su A. pp. 33, 35, 60, 71.
- 130 BRANCA, Vittore. "Ecco come Saul è diventato il *Saul* alfieriano." *Corriere della sera*, a. 108, n. 198, 24 agosto 1983, p. 9. Su Vittorio ALFIERI, *Saul*, edizione critica a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI.
- 131 BRANCA, Vittore. "Esplorazione d'ombre oniriche e ritratto d'artista nella *Vita* dell'Alfieri." *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 1 (1983), pp. 9-25.
- 132 CAMERINO, Giuseppe Antonio. "Libertà e tirannide. Il *Brutus* del Voltaire e il *Bruto primo* dell'Alfieri." *Italianistica*, XII, 2-3 (1983), pp. 265-275.
- 133 CASTELLARO, Rodolfo. "Dalla torre storica di San Salvatore un inno al genio creativo di Alfieri." *Nuovo Gisetto* (Alessandria), a. 5, n. 67, 22 settembre 1983, p. 6.
- 134 CERRUTI, Marco. "Alcuni rilievi sul 'melanconico' Tana." In AA. VV.,

Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 261–278.

- 135 CHANDLER, S. Bernard, rec. di: Sergio Maria GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna: Longo, 1982. in: *Quaderni d'italianistica*, IV, 1 (Primavera 1983), pp. 126–128.
- 136 COLAIACOMO, Claudio. "Crisi dell' 'ancien régime': dall'uomo di lettere al letterato borghese." In AA. VV., *Letteratura italiana*. Vol. II, *Produzione e consumo*. Torino: Einaudi, 1983, pp. 363–412. Su A. pp. 395–399.
- 137 COSTA, Simona. *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un "homme de lettres."* Su *Alfieri autobiografo*. Roma: Bulzoni, 1983.
- 138 CRAVEDI, Jean. "Vittorio Alfieri poète et Franc-Maçon ou la lutte romantique de la liberté." *Alpina* (Lugano), 5 (1983), pp. 138–142.
- 139 D'ADDEZIO, Maria. *Cataloghi delle mostre librerie italiane. Contributo bibliografico 1861–1970*. Milano: Editrice Bibliografica, 1983. Sulla mostra astese alfieriana del 1949, p. 77.
- 140 D'ANDREA, Antonio. "Del Principe e delle lettere: dal manoscritto laurenziano alla stampa di Kehl." In AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 311–324.
- 141 DI BENEDETTO, Arnaldo. "Da un tema dell'antica saggezza a Vittorio Alfieri." *Paragone*, XXXIV, 404 (1983), pp. 22–36.
- 142 DI BENEDETTO, Arnaldo, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789–1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 452–458.
- 143 DI BENEDETTO, Arnaldo, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 312–314.
- 144 DI BENEDETTO, Filippo. "Piccoli inediti e osservazioni varie." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 49–67.
- 145 E.C. "A San Salvatore si studia Alfieri tragediografo del secolo dei lumi." *La Stampa*, a. 117, n. 226, 24 settembre 1983, p. 17.
- 146 ESPOSITO, Vittoriano. "Angelo Fabrizi, specialista dell'Alfieri." *Marsica domani* (Avezzano), a. 7, n. 5, 15 maggio 1983, p. 16.
- 147 FABRIZI, Angelo. "Alfieri e la tradizione poetica." In AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 279–292.
- 148 FABRIZI, Angelo. "Alfieri e Marino." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 9–47.
- 149 FERRARIS, Angiola. "Carlo Vidua, la virtù infelice." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789–1870* . . . cit., t. I, pp. 306–327. Su A. pp. 310–314.
- 150 FIDO, Franco. "Alfieri, Martello e una possibile 'fonte' della *Finestrina*." *The Italianist*, 3 (1983), pp. 47–52.
- 151 FIRPO, Luigi. "Heri dicebamus" . . . *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 7–8.

- 152 FOLENA, Gianfranco. *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi, 1983. Su A. pp. 30, 37, 327, 337, 347, 366.
- 153 GALEOTTI, L[jivia], rec. di: Vittorio ALFIERI, *Saul*. Edizione critica a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI. Asti: Casa d'Alfieri, 1982. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 27 (1983), pp. 253-256.
- 154 GALEOTTI, L[jivia], rec. di: Corrado ROSSO, "Montesquieu et Alfieri (autant en emporte le vent)." In: AA. VV., *Mélanges à la mémoire de Franco Simone, France et Italie dans la culture européenne*. Vol. II, *XVII^e et XVIII^e siècles*. Centre d'Etudes franco-italien, Universités de Turin et de Savoie. Genève: Edition Slatkine, 1981, pp. 545-560. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 26 (1983), p. 311.
- 155 GASPARI, Gianmarco. "Sei lettere per *La Colombiade*." In AA. VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*. Napoli: Bibliopolis, 1983, pp. 177-197. Su A. p. 180.
- 156 GETTO, Giovanni. "Il tempo e lo spazio nella *Vita* di Alfieri." *Studi piemontesi*, VII, 1 (1978), pp. 3-22. Ora in Giovanni GETTO, *Tempo e spazio nella letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1983, pp. 121-153.
- 157 GIANNANTONIO, Valeria, rec. di: Vittore BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile (con cinque nuovi studi)*. Bologna: Zanichelli, 1981; Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981; Giuseppe RANDO, *Tre saggi alfieriani*. Roma: Herder, 1980. In: *Critica letteraria*, XI, 41 (1983), pp. 803-804.
- 158 GINZBURG, Natalia. *La famiglia Manzoni*. Torino: Einaudi, 1983. Su A. pp. 76, 210.
- 159 GORI, Stefano. "Lo stereotipo: un segno di demarcazione nell'Europa divisa." *Antologia Vieusseux*, 72 (1983), pp. 37-48. Su A. pp. 43, 44, 45.
- 160 GORI, Stefano, rec. di: Sergio Maria GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna: Longo, 1982. In: *Antologia Vieusseux*, 70 (1983), pp. 141-143.
- 161 GORNI, Guglielmo. "Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 93-113.
- 162 LAPUCCI, Carlo. *Dal volgarizzamento alla traduzione*. Firenze: Valmartina, 1983. Su A. pp. 19-23, 75-82.
- 163 LINDON, J[ohn], rec. di: Vittorio ALFIERI, *Saul*. Edizione critica a cura di Carmine JANNACO e Angelo FABRIZI. Asti: Casa d'Alfieri, 1982. In: *Modern Language Review*, 78 (1983), pp. 727-728.
- 164 LUCIANI, Paola. "Le *Vite* di Ludovico Di Breme." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870 . . . cit.*, t. I, pp. 437-452.
- 165 MARAZZINI, Claudio. "L'italiano rinnegato. Politica linguistica nel Piemonte francese." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870 . . . cit.*, t. I, pp. 56-77. Su A. pp. 65, 70-73.
- 166 MARCHETTI, Roberto. "Cronache del 'Centro.'" *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 197-200.

- 167 MARCHETTI, Roberto. "Nuovi manoscritti alfieriani." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 69-72.
- 168 MARTELLI, Sebastiano. "F.S. Salfi e la cultura piemontese del primo Ottocento." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870* . . . cit., t. I, pp. 527-545. Su A. pp. 531-535.
- 169 M[OLA], A[Ido] A[lessandro]. "Alfieri e Casanova tra i massoni famosi." *Storia illustrata* (Milano), n. 309, agosto 1983, pp. 6-7.
- 170 MOLINARI, Cesare. *Storia universale del teatro*. Milano: Mondadori, 1983. Su A. pp. 254-256.
- 171 MONTALE, Eugenio. *Quaderno genovese*. A cura di Laura BARILE, con uno scritto di Sergio SOLMI. Milano: Mondadori, 1983. Su A. pp. 10, 103.
- 172 *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*. Imola, Galeati. (Teatro La Soffitta, Bologna, Produzione 1983, Comune e Provincia di Bologna, ATER-ERT). Resoconto di un seminario di studio. Su A. pp. 3, 6, 11, 12, 17.
- 173 OSSOLA, Carlo. " 'Delirar nell'ode': scrittura e storia in 'Parigi sbastigliato' di Vittorio Alfieri." In AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo* . . . cit., pp. 293-310.
- 174 PAGLIERO, Giovanni. "Teorie ed esperimenti di scrittura teatrale in Piemonte (1780-1800)." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870* . . . cit., t. II, pp. 854-868.
- 175 PALMIERI, P., rec. di: Siro FERRONE. "Il poeta del dubbio e l'attrice alfieriana." *Paragone*, XXXIII, 392 (1982), pp. 52-62. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 27 (1983), p. 320.
- 176 PANNONE, Mara, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *Filologia e critica*, VIII, 1 (1983), pp. 142-144.
- 177 PARATORE, Ettore. *Studi su Corneille*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1983. Su A. pp. 51, 74, 97, 122, 155.
- 178 RANDO, Giuseppe. "Poetica e politica nel trattato *Del Principe e delle lettere* di Vittorio Alfieri." In AA. VV., *Studi di letteratura italiana in memoria di Calogero Colicchi*. A cura di Vincenzo PALADINO. Messina: Edas, 1983, pp. 283-297.
- 179 RODA, V., rec. di: Walter BINNI, "Per Alfieri." *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1981, 1-2, pp. 56-61. In *Studi e problemi di critica testuale*, 26 (1983), pp. 310-311.
- 180 ROMAGNOLI, Sergio. *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*. Milano: Franco Angeli, 1983. Su A. pp. 175 n., 177, 199, 217.
- 181 ROSS, Susan A., rec. di: Sergio Maria GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna: Longo, 1982. In: *Forum italicum*, XVII, 2 (1983), pp. 307-309.
- 182 [ROSSI Lovanio]. *Edizioni del Settecento del Monte dei Paschi di Siena*. Siena: Industria grafica Pistolesi, 1983. Su A. pp. 6, 95.

- 183 SANTATO, Guido. " 'Oltre i confini del natural dolore . . . ' : retorica tragica ed esperienza—limite nella *Mirra*." In AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV, t. I, *Tra Illuminismo e Romanticismo . . .* cit., pp. 353-376.
- 184 SANTATO, Guido. "Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco tra letteratura e storia." *Otto/Novecento*, VII, 1 (1983), pp. 5-24.
- 185 SANTATO, Guido. "Rassegna alfieriana (1978-1981)." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 165-195.
- 186 SCHIESARI, Juliana. "The Textualization of Oedipus in Vittorio Alfieri." *Carte italiane*, 4 (1982-83), pp. 25-36.
- 187 SCRIVANO, Riccardo. "Per l'autobiografia romantica piemontese: modello ed evento." In AA. VV., *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870 . . .* cit., t. II, pp. 696-704.
- 188 SPONGANO, R[affaele], rec. di: Guglielmo GORNI, "Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 93-113. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 27 (1983), pp. 316-317.
- 189 STERPOS, Marco. "Per una nuova edizione delle 'Rime' di Vittorio Alfieri." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 73-138.
- 190 SUITNER, Franco, rec. di: AA. VV., *Précis de littérature italienne*, sous la direction de Cristian BEC. Paris: Presses Universitaires de France, 1982. In *Lettere italiane*, XXV, 1 (1983), pp. 128-131. Su A. p. 130.
- 191 TESIO, Giovanni. "Alfieri alla ribalta." *Tuttolibri*, a. 9, n. 373, p. 2. Supplemento a *La Stampa*, a. 117, n. 220, 17 settembre 1983.
- 192 TESIO, Giovanni. *La provincia inventata. Studi di letteratura piemontese tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni, 1983. Su A. cfr. Indice dei nomi.
- 193 TISSONI, Roberto. "Di un sonetto falsamente attribuito a Vincenzo Monti." *Studi e problemi di critica testuale*, 26 (1983), pp. 35-54. Su A. pp. 40-41, 49.
- 194 TURCHI, Roberta. "La prima redazione del *Parere sull'arte comica in Italia* di Vittorio Alfieri." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 272-279.
- 195 VAN NECK, Willem Jan. "Alfieri e la nascita della tragedia." *Storia illustrata* (Milano), n. 307, giugno 1983, pp. 13-14.
- 196 VAN NECK, Willem Jan. "Ludwig Guttenbrunn e due ritratti di Vittorio Alfieri nel castello di Masino." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 159-163.
- 197 VAN NECK, Willem Jan. "Saul, Testimonianze e curiosità." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 139-157.
- 198 VELLI, Giuseppe. *Tra lettura e creazione: Sannazaro, Alfieri, Foscolo*. Padova: Antenore, 1983. Su A. pp. 73-91. Cfr. inoltre Indice dei nomi.

- Giorgio PETROCCHI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. Su A. molte pp. : cfr. Indice dei nomi.
- 200 AA. VV., *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*. A cura di Lia FORMIGARI. Bologna: Il Mulino, 1984. Su A. pp. 269, 343, 351, 352, 360, 362-364, 383.
- 201 ALFIERI, Vittorio. *Saul*. A cura di Ettore MAZZALI. Milano: Mursia, 1984.
- 202 ALFIERI, Vittorio. *Scritti politici e morali*. Vol. III, a cura di Clemente MAZZOTTA. Asti: Casa d'Alfieri, 1984.
- 203 ALFIERI, Vittorio. *Traduzioni*. Edizione critica a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Mariarosa MASOERO, Claudio SENSI. Vol. III, *Terenzio*. A cura di Mariarosa MASOERO. Asti: Casa d'Alfieri, 1984.
- 204 ANDRIOLI NEMOLA, P., rec. di: Lanfranco CARETTI, "Un restauro alfieriano." *Filologia e critica*, VII, 1 (1982), pp. 96-101. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), p. 307.
- 205 BÁRBERI SQUAROTTI, Giorgio. "Fra d'Annunzio e Gozzano: orologi a cucù, Venere e Alfieri." *Lettere italiane*, XXXVI, 3 (1984), pp. 339-347. Su A. pp. 342-343.
- 206 BATTISTINI, Andrea, RAIMONDI, Ezio. "Retoriche e poetiche dominanti." In AA. VV., *Letteratura italiana*. Vol. III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984, pp. 5-339. Su A. pp. 158-165.
- 207 BECCARIA, Gian Luigi. "Linguaggio tragico alfieriano o 'del sublime.'" In AA. VV., *L'arte dell'interpretare*. Studi critici offerti a Giovanni Getto. Cuneo: L'Arciere, 1984, pp. 423-428.
- 208 BETTI, Franco. *Vittorio Alfieri*. Boston: Twayne's, 1984.
- 209 BINNI, Walter, rec. di: Simona COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un "homme de lettres"*. Su *Alfieri autobiografo*. Roma: Bulzoni, 1983. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 282.
- 210 BINNI, Walter, rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Epistolario*. A cura di Lanfranco CARETTI. Vol. II (1789-1798). Asti: Casa d'Alfieri, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 452-458. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 284.
- 211 BINNI, Walter, rec. di: Filippo DI BENEDETTO, "Piccoli inediti e osservazioni varie." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 49-67. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 284.
- 212 BINNI, Walter, rec. di: Angelo FABRIZI, "Alfieri e Marino." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 9-47. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 284.
- 213 BINNI, Walter, rec. di: Luigi FIRPO, "Heri dicebamus. . ." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 7-8; R.M., "Cronache del 'Centro,'" ibidem, pp. 197-200. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 283.
- 214 BINNI, Walter, rec. di: Guido SANTATO, "Rassegna alfieriana (1978-1981)." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 165-195. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), pp. 285-286.

- 215 BINNI, Walter, rec. di: Marco STERPOS, "Per una nuova edizione delle 'Rime' di Vittorio Alfieri." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 73-138. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), pp. 283-284.
- 216 BINNI, Walter, rec. di: Willem Jan VAN NECK, "Saul. Testimonianze e curiosità." *Annali alfieriani*, III (1983), pp. 139-157. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 284.
- 217 BONANNI, Francesca. "La rappresentazione dell' *Antigone* di Alfieri nel Palazzo di Spagna di Roma." In: AA. VV., *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*. A cura di Giorgio PETROCCHI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 105-138.
- 218 BRANCA, Vittore. "Lungo la corrente dell'espressivismo." *Corriere della sera* (Milano), a. 109, n. 32, 8 febbraio 1984, p. 13.
- 219 CLARKE, Martin L. *Bruto, l'uomo che uccise Cesare*. Traduzione di Eva COLLINI. Milano: Bompiani, 1984. Su A. pp. XIII, XV, 9, 137-139, 141, 144.
- 220 D'AMBROSIO MAZZIOTTI, Anna Maria. "L'apprendistato poetico di Giovanni Berchet." *Critica letteraria*, XII, 43 (1984), pp. 237-263. Su A. pp. 237, 240, 244, 246, 254.
- 221 DELCORNO, Carlo, rec. di: Antonio D' ANDREA, *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*. Napoli: Liguori, 1982. In: *Lettere italiane*, XXXVI, 3 (1984), pp. 431-441.
- 222 DE VENDITTIS, Luigi. "L'Etruria vendicata: una tragedia in forma di poema." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXI (1984), pp. 321-336.
- 223 D[I] B[ENEDETTO], A[rnaldo], rec. di: *Annali alfieriani*, III (1983). In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXI (1984), p. 312.
- 224 D[I] B[ENEDETTO], A[rnaldo], rec. di: Marco STREPOS, *Storia della Cleopatra. Itinerario alfieriano dal melodramma alla tragedia*. Torino: Centro Studi piemontesi, 1980. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXI (1984), p. 628.
- 225 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Arnaldo DI BENEDETTO, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 312-314. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), p. 283.
- 226 FALCONE, Giandomenico, rec. di: Roberta TURCHI, "La prima redazione del 'Parere sull'arte comica in Italia' di Vittorio Alfieri." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 272-279. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, VIII, 1-2 (1984), pp. 282-283.
- 227 F[EDI], R[oberto], rec. di: Simona COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un "homme de lettres"*. Su *Alfieri autobiografo*. Roma: Bulzoni, 1983. In: *Antologia Vieusseux*, 73-74 (1984), pp. 114-117.
- 228 GALEOTTI, L[ivia], rec. di: Giuseppe RANDO, *Tre saggi alfieriani*. Roma: Editrice Herder, 1980. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 28 (1984), pp. 246-249.
- 229 GHINASSI, Ghino, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Appunti di lingua e letterari*.

- Con un'appendice di Aggiunte ai volumi pubblicati. A cura di Gian Luigi BECCARIA e Marco STERPOS. Asti: Casa d'Alfieri, 1983, in "Lingua nostra," XLV, 1984, 4, pp. 121-122.
- 230 GUGLIELMINETTI, Marziano. "Vendere le vite." *Sigma*, XVII, 1-2 (1984), pp. 5-22. Su A. pp. 5, 7, 10.
- 231 HALLOCK, Ann H. "The Religious Aspect of Alfieri's *Saul*." *Forum italicum*, XVIII, 1 (Spring 1984), pp. 43-64.
- 232 INNOCENTI, Piero. *Il bosco e gli alberi. Storie di libri, storie di biblioteche, storie di idee*. 2 voll. Firenze: Giunta regionale toscana, La Nuova Italia editrice, (1984). Su A. vol. I, pp. 323, 463-464; vol. II, pp. 12, 20.
- 233 JOLY, Jacques. "Alfieri (Vittorio)." Voce in: *Enciclopaedia Universalis*. Paris: Enciclopaedia Universalis. Vol. I (1984), pp. 704-705.
- 234 LAPORTA, Alessandro. "Un sonetto inedito di Vittorio Alfieri." *Sudpuglia*, a. 10, n. 4, dicembre 1984, pp. 119-122.
- 235 LINDON, John. "Seicento and Settecento." In *The Year's Work in Modern Language Studies*. Cambridge: The Modern Humanities Research Association. Vol. 45 ([1983] 1984), pp. 511-529. Su A. pp. 521-522.
- 236 MAGNANI, Ilaria, rec. del Convegno *Roma e il teatro nel '700* (Roma, 15-20 novembre 1982). *Italianistica*, XIII, 1-2 (1984), pp. 298-300. Su Ezio RAIMONDI, *Alfieri 1782: un teatro "terribile,"* p. 300.
- 237 MALFATTO, Venanzio, RAVIOLA, Paolo. *Asti in cartolina . . . immagini come parole*. Savigliano: L'Artistica, 1984. Su A. pp. 182-198.
- 238 MANGANELLI, Giorgio. "Così il tiranno odia il poeta." *Corriere della sera*, a. 109, n. 231, 3 ottobre 1984, p. 3. Rec. di: Vittorio ALFIERI, *Del Principe e delle lettere*. A cura di Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI. Milano: Serra e Riva, 1983.
- 239 MARAZZINI, Claudio. *Piemonte e Italia. Storia di un confronto linguistico*. Torino: Centro Studi piemontesi, 1984. Su A. pp. 198, 201, 217-220.
- 240 MARAZZINI, Claudio, rec. di: Vittorio ALFIERI, *Appunti di lingua e letterari*. Con un'appendice di Aggiunte ai volumi pubblicati. A cura di Gian Luigi BECCARIA e Marco STERPOS. Asti: Casa d'Alfieri, 1983. In: *Lettere italiane*, XXXVI, 2 (1984), pp. 278-284.
- 241 MASIELLO, Vilitio. "La falsa libertà: *Il Misogallo* e il suo problema." *Bel-fagor*, XXXIX, 3 (1984), pp. 253-273.
- 242 MASOERO, Mariarosca, SENSI, Claudio. "Vittorio Alfieri interprete del teatro classico." In AA. VV., *L'arte dell'interpretare*. Studi critici offerti a Giovanni Getto. Cuneo: L'Arciere, 1984, pp. 429-458.
- 243 MAZZA, Antonia. "Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi." In AA. VV., *Vestigia*. Studi in onore di Giuseppe Billanovich. A cura di Rino AVESANI, Mirella FERRARI, Tino FOFFANO, Giuseppe FRASSO, Agostino SOTTILI. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. Vol. II, pp. 443-450.
- 244 MAZZOTTA, Clemente. "L'Europa imbestiata: il 'Rame' misogallico." *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), pp. 13-29.
- 245 MONACA, Gianfranco. *Vittorio Alfieri*. Asti: Cassa di Risparmio, 1984. Vita

dell'A. a fumetti!

- 246 MONTANILE, Milena. "Morale e virtù nella tragedia giacobina italiana (1796-1799)." *Esperienze letterarie*, IX, 1 (1984), pp. 57-67.
- 247 PROSIO, Pier Massimo. *Dal Meleto alla Sacra di San Michele. Piccola geografia letteraria piemontese*. Torino: Centro Studi piemontesi, 1984. Su A. pp. 29-37, 64, 70.
- 248 QUASIMODO, Salvatore. *Il poeta a teatro*. A cura di Alessandro QUASIMODO, con introduzione di Roberto DE MONTICELLI e una premessa dell'autore. Milano: Spirali, 1984. Su A. cfr. Indice dei nomi.
- 249 RAIMONDI, Ezio. "Alfieri 1782: un teatro 'terribile.'" In AA. VV., *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*. A cura di Giorgio PETROCCHI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 73-103.
- 250 RAIMONDI, Ezio. " 'Il sussurro fantastico': 'Gli occhi della mente' (dall'Alfieri al Manzoni)." In AA.Vv., *I linguaggi del sogno*. A cura di Vittore BRANCA, Carlo OSSOLA, Salomon RESNIK. Firenze: Sansoni, 1984, pp. 431-455.
- 251 RODA, V., rec. di: Simonetta BUTTÒ, "Diffusione in Italia delle 'Rime' alfieriane stampate a Kehl nel 1789." *La Rassegna della letteratura italiana*, VII, 1-2 (1982), pp. 118-129. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 28 (1984), p. 311.
- 252 SABA, Guido. "Corneille nella critica italiana." *Cultura e scuola*, XXIII, 92 (1984), pp. 56-75. Su A. pp. 57, 66.
- 253 SANTORO, Mario, rec. di: Giuseppe RANDO, *Tre saggi alfieriani*. Roma: Editrice Herder, 1980. In: *Esperienze letterarie*, IX, 2 (1984), p. 135.
- 254 SAXBY, N., rec. di: Guido SANTATO, "Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco tra letteratura e storia." *Otto/Novecento*, VII, 1 (1983), pp. 5-24. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), p. 307.
- 255 SCIASCIA, Leonardo. *Stendhal e la Sicilia*. Palermo: Sellerio, 1984. Su A. pp. 13, 17, 30.
- 256 SPONGANO, Raffaele, rec. di: Arnaldo Di BENEDETTO, rec. di: Walter BINNI, *Saggi alfieriani*. Roma: Editori Riuniti, 1981. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 312-314. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), p. 306.
- 257 SPONGANO, Raffaele, rec. di: Roberta TURCHI, "La prima redazione del *Parere sull'arte comica in Italia* di Vittorio Alfieri." *Giornale storico della letteratura italiana*, CLX (1983), pp. 272-279. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), p. 306.
- 258 STEINER, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1984. Su A. pp. 144, 146, 153-154, 181, 196.
- 259 TADDEO, E[doardo], rec. di: Giovanni GETTO, *Tempo e spazio nella letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1983. In: *Studi e problemi di critica testuale*, 29 (1984), pp. 235-240.
- 260 TAMBURINI, Luciano, rec. di: Pier Massimo PROSIO, *Dal Meleto alla Sacra di San Michele. Piccola geografia letteraria piemontese*. Torino: Centro Studi

piemontesi, 1984. In: *Studi piemontesi*, XIII, 2 (1984), pp. 489-491.

- 261 VIOLA, G.E., rec. di: AA. VV., *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*. A cura di Giorgio PETROCCHI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. In: *Cultura e scuola*, XXIII, 92 (1984), pp. 299-301.

Dei lemmi di cui ai numeri 4, 10, 27, 28, 29, 31, 40, 49, 53, 60, 99, 138, 146, 169, 186, 230, 234 non si è potuto prendere visione diretta.

La vetula di messer Niccolò

Paolo Cherchi

L'epistola è celebre: lo è per l'evento affatto singolare che Machiavelli racconta a Luigi Guicciardini e per il modo in cui viene esposto. Eccone il testo:

Affogaggine, Luigi; et guarda quanto la Fortuna in una medesima faccenda dà ad li uomini diversi fini. Voi, fottuto che voi havesti colei, vi è venuta voglia di rifotterla et ne volete un'altra presa; ma io, stato fui qua parecchi dí, accecando per carestia di matrimonio, trovai una vechia che m'imbucata le camicie, che sta in una casa che è più di mezo sotterra, né vi si vede lume se non per l'uscio. Et, passando io un dí di quivì, la mi riconobbe et, factomi una gran festa, mi disse che io fussi contento andare un poco in casa, che mi voleva mostrare certe camicie belle, se io le volevo comperare. Onde io, nuovo cazo, me lo credetti, et, giunto là, vidi al barlume una donna con uno sciugatoio tra in sul capo et in sul viso, che faceva el vergognoso, et stava rimessa in un canto. Questa vechia ribalda mi prese per mano et, menatomi ad colei, dixè:—Questa è la camicia che io vi voglio vendere, ma voglio la proviate prima et poi la pagherete—. Io, come peritoso che io sono, mi sbigotti' tucto; pure, rimaso solo con colei et al buio (perché la vechia si uscì subito di casa et serrò l'uscio), per abbreviare, la fotte' un colpo; et benché io le trovassi le coscie vize et la fica umida et che le putissi un poco el fiato, nondimeno, tanta era la disperata foia che havevo, che la n'andò. Et facto che io l'hebbi venedomi pure voglia di vedere questa mercatantia, tolsi un tizzone di fuoco d'un focolare che v'era et accesi una lucerna che vi era sopra; né prima el lume fu appreso, che 'l lume fu per cascarmi di mano. Omé! fu' per cadere per terra morto, tanta era bructa quella femina. E' se le vedeva prima un ciuffo di capelli fra bianchi et neri, cioè canuticci, et benché l'havessi el cocuzolo del capo calvo, per la cui calvitie ad lo scoperto si vedeva passeggiare qualche pidocchio, nondimeno e pochi capelli et rari le aggiungnevano con le barbe loro infino in su le ciglia; et nel mezo de la testa piccola et grinzosa haveva una margine di fuoco, che la pareva bollata ad la colonna di Mercato; in ogni puncto delle ciglia di verso li ochi haveva un mazetto di peli pieni di lendini; li ochi haveva uno basso et uno alto, et uno era maggiore che l'altro, piene le lagrimatoie di cisca et nipitelli dipilicciati; il naso li era conficto sotto la testa arricciato in su, et l'una delle nari tagliata, piene di mocchi; la bocca somigliava quella di

Lorenzo de' Medici, ma era torta da uno lato, et da quello n'usciva un poco di bava, ché, per non havere denti, non poteva ritenere la sciliva; nel labbro di sopra haveva la barba lunghetta, ma rara; el mento haveva lungo, aguzato et torto un poco in su, dal quale pendeva un poco di pelle che le aggiungeva infino ad la facella della gola. Stando adtonito ad mirare questo mostro, tucto smarrito, di che lei accortasi volle dire:—Che havete voi, messere?—; ma non lo disse, perché era scilinguata; et come prima aperse la bocca, n'uscì un fiato sí puzolente, che trovandosi offesi da questa peste due porte di dua sdegnosissimi sensi, li ochi e il naso, e' n'andò tale sdegno ad lo stomaco che, per non potere sopportare tale offesa, tucto si commosse, et commosso operò, sí che io le rece' addosso. Et cosí, pagata di quella moneta che la meritava, mi parti'. (1112)

Nessuno oggi, come del resto il destinatario di quel lontano 1509, dà a questo testo un valore autobiografico ché tutto in esso ha sentore di esercizio letterario: la situazione è tipica da commedia e la descrizione della vecchia è troppo scopertamente condotto sul *pattern* di una vetusta tradizione. E proprio su quest'ultimo aspetto—la spia piú ovvia dell'origine letteraria dell'evento narrato—hanno insistito lettori attenti come il Basile (576–578), il Ferroni (215–264; in particolare 226–231), e il Martelli (226–231) che hanno rivisitato il topos della *descriptio vetulae* dalle *artes dictandi* mediolatine alle riprese umanistiche di un Poliziano. Mi sembra, però, che si possa compiere ancora un passo nella verifica dell'origine letteraria di questa “novelletta” indicando una fonte cui si potrebbe far risalire l'occasione che dà l'avvio a quello che si deve considerare come il vero nucleo della lettera machiavelliana, cioè la descrizione della laida vecchia.

Il testo cui alludo è il *De vetula*, un lungo poema che appartiene alla tradizione pseudo-ovidiana medievale, composto nel XIII secolo. Protagonista del poema è Ovidio che nel primo libro dell'opera vien presentato nel suo palazzo dedito agli amori facili e agli ozi e agli svaghi (quali l'equitazione e la caccia, la pesca e il nuoto) nonché al gioco d'azzardo o agli scacchi. Ma a mutare questa dolce vita interviene l'innamorato. Ovidio (e siamo al secondo libro dell'opera) s'invaghisce d'una giovane donna che, purtroppo, non gli si può concedere perché i genitori la sorvegliano. Ovidio ricorre allora ad una mezzana, una vecchia che era stata nutrice della giovane. Il poeta la persuade a prestarsi come ruffiana, e la vecchia non sa resistere al miraggio del compenso. Perciò ella prepara un convegno notturno in una stanza “extra maternos thalamos,” dove l'amante potrà raggiun-

gerla e possederla. La mezzana farà in modo di aprirgli la porta. Ovidio si prepara fin da buon mattino con cibi sostanziosi e con abbigliamento appropriato alla notte d'amore. Ed ecco, arrivata la notte, dopo un accidentato vagare per una casa labirintica sommersa nel buio, Ovidio, eccitativissimo, perviene alla stanza dell'amata ed "explorante manu" cerca il letto:

En, humili strato quasi sompno pressa iacebat.
 Quanta, putas, interna meas dulcedo medullas
 tunc demulceret! Quanto meus afficeretur
 tunc animus desiderio, non est leve dictu.
 Illico tollo moras, omnis dampnosa videtur
 quantumcumque brevis mora temporis, ocius ergo
 abicio vestes, sed et acceleratio tanta
 impedit accelerare meum, mora nascitur inde,
 unde moram vitare volens sic accelerabam.
 Abicio vestes subitoque preoccupo nudam
 circumplexus eam, nec ei divertere quoquam
 iam licet, omnis ei motus est forma negata;
 virginis artari sic vult pudor, et sibi parci,
 si non parcat, reputat. Cum virgine nostra
 sic decuisset agi, si praesens ipsa fuisset,
 a cupido Iove sic Semelem decuisset adiri;
 ipsaque erat Beroe sic a Iove non adeunda.

(vv. 469-485)

Ma tanta gioia è offuscata da un'improvvisa rivelazione:

Heu michi, tanta meis regnans dulcedo medullis
 quam modicum mansit! Reperi contraria votis,
 vertitur in luctum cithare sonus inque stuporem
 deliciarum spes, moritur fax ignis amoris,
 Si quid erat, quod epar ventoso turbine misso
 fecerat arrectum, subito languetque caditque;
 sopitur virtus, frigescunt omnia membra.
 Credere quis posset, quod virgo quatuor implens
 nuper olympiades adeo cito consenuisset!
 Numquam tam modico rosa marcuit. In novas formas
 corpora mutatas cecini, mirabiliorque
 non reperitur ibi mutatio quam fuit ista,
 scilicet, ut fuerit tam parvo tempore talis
 taliter in talem vetulam mutata puella.
 Heu quam dissimiles sunt virginis artubus artus!
 Accusant vetulam membrorum turba senilis,

collum nervosum, scapularum cuspis acuta,
 saxosum pectus, laxatus pennis uber,
 —non uber, sed tam vacuum quam molle, velut sunt
 burse pastorum,—venter sulcatus aratro,
 arentes clunes macredine, crudaque crura
 inflatumque genu vincens adamanta rigore:
 Accusant vetulam membrorum marcida turba.

(vv. 486–508)

Ovidio è tentato di ucciderla, ma si contiene per non esporre con lo scandalo l'amata. Rientra a casa e maledice la vecchia; e fra le altre maledizioni leggiamo queste:

Fletus ei sit continuus lacrimaeque perennes,
 singultus subiti, suspiria crebra frequenter,
 oscitet alitibus distenta rigoribus atque
 feteat eructatio, non emungere nares
 possit, in os sanies descendat tota corize,
 nec spatul hoc etiam, sed glutiat vomitura.

(vv. 540–545)

Quest'episodio determina una svolta fondamentale nella vita di Ovidio che rinuncia all'amore e si dedica alla filosofia, tema che occupa il terzo libro del *De vetula*. Anche il titolo dell'opera, del resto, sottolinea l'importanza dell'episodio, e ogni lettore è guidato a coglierla. L'averlo seguito per esteso ci consente di vedere quanto fosse facile per un lettore quale Machiavelli ricavarne la novellina (è il termine usato dal Martelli) della vecchia. Bastava immaginarsi come protagonista non innamorato come Ovidio ma altrettanto in-foiato e isolare, pertanto, nell'originale il solo episodio dell'incontro al buio con la vecchia: nel caso di Machiavelli con una vecchia non conosciuta prima, mentre nel caso di Ovidio l'identità fra la mezzana e la vecchia, che si trova a letto è centrale alla *fabula* del poema. L'atteggiamento di autoderisione richiedeva quindi che l'incontro dell'originale venisse a concludersi con il ripetuto coito che lì mancava. E una volta introdotto questo nuovo elemento, la scoperta d'aver compagna di letto una vecchia non si dà nell'amplesso ma in una perlustrazione successiva fatta con la vista e l'odorato e non col tatto: sono quelli i sensi che permettono un più ricco catalogo delle bruttezze della vecchia.

Rimane solo un problema. Machiavelli conosceva il *De vetula*?

La notevole fortuna dell'opera che fu stampata per la prima volta a Perugia nel 1475 e di cui sopravvivono vari manoscritti in biblioteche italiane, e la curiosità del Machiavelli per la commedia elegiaca medioevale cui il *De vetula* è spesso associata nella tradizione manoscritta,¹ rendono plausibile una risposta positiva. Se non fosse così, dovremmo pensare che la combinatoria della mente umana è alquanto limitata, per cui era possibile che l'autore del *De vetula* e Machiavelli fossero, a distanza di secoli, capaci di immaginare una situazione analoga che presenta la rara circostanza di trovarsi all'insaputa con una vecchia rivoltante a letto in una stanza oscura, circostanza che provoca nel protagonista maschile disgusto fino al vomito una volta che si rende conto d'aver accarezzato o goduto una vecchia laida.²

The University of Chicago

NOTE

- 1 Per il *census* dei manoscritti e delle edizioni si rimanda all'ampio studio di P. Klopsch alla sua ed. citata.
- 2 Tanto il Basile quanto il Ferroni indicano una possibile fonte della novelletta di Messer Niccolò in una novella del *Decameron* (VIII, 4). Ci sono, è verò delle similarità. Ma intanto Ciutazza, con cui giace il "prevosto," non è una vecchia; e il disgusto per aver giaciuto con una donna brutta non fa parte del racconto boccaciano.

OPERE CONSULTATE

- BASILE, B. "Grotteschi machiavelliani." *Convivium* 34 (1966): 576-83.
De vetula. Ed. Paul Klopsch. Leida-Colonia: Brill, 1967.
FERRONI, G. "Le 'cose vane' nelle lettere del Machiavelli." *Rassegna della letteratura italiana*, 76 (1972): 215-264.
MARTELLI, M. *Una giarda fiorentina*. Roma: Salerno Editrice, 1978.

Lighea di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ovvero il peso della storia e la leggerezza dell'Essere

Mauro Buccheri

“Pur a noi converrà vincer la punga”
cominciò el, “se non . . . Tal ne s’offerse:
oh quanto tarda a me ch’altri qui giunga!”

(Dante, *Inf.* IX. 7-9)

“E viene un sapiente a curare l’angoscia.”

(G. Colli, *La sapienza greca*, II, 15)

I. In uno dei suoi libri piú recenti, *Il tramonto dell’ideologia*, Lucio Colletti, descrivendo il clima ideologico degli anni che vanno dal 1968 al presente—ma riferendosi specificamente alla fine degli anni Settanta—scrive: “. . . il tono, lo *stimmung* di questo particolarissimo momento sembrano interpretati bene . . . dalla diffusione . . . delle filosofie di Nietzsche e di Heidegger e, in genere, della cultura della cosiddetta disperazione e della crisi” (80). Nella conclusione a cui egli approda, se da un lato rifiuta le proposte per superare il nichilismo provenienti sia da ambienti nietzscheani e heideggeriani che marxisti,¹ dall’altro deve ammettere di rimanere lucidamente abbarbicato al di qua di una possibile nuova Età della Ragione: “E tuttavia è doveroso riconoscere che i segni di una cultura razionalistica nuova, la cultura dell’età post-ideologica, in Italia non si intravedono ancora” (86).

Se però usciamo dai limiti di pensabilità del marxismo e dello storicismo di Colletti e indietreggiamo nel tempo, sul versante della letteratura, qualche balenare di segni premonitori di crisi e insieme di oltrepassamento della “Krisis” può essere già colto nella plumbea cappa dell’età ideologica e industriale; e senza ricorrere a mistici salti nell’irrazionale (almeno per ora così ci sembra), anzi “immaginando razionalmente,” come fa Rosario La Ciura—il “sapiente”

protagonista di *Lighea*—un ritorno utopico alle remote origini della civiltà greca, un ritorno che abolisca le dicotomie cristiano-borghesi e marxiste.

Il nostro punto d'esordio è l'area del Novecento delimitata, da un lato, dalla pubblicazione del *Fu Mattia Pascal* (1904) e della *Coscienza di Zeno* (1923), e dall'altro dal meteorico apparire del *Gattopardo* (1958) e di *Lighea* (1961). La scelta non è casuale: basta infatti pensare al notevole successo presso il pubblico dei lettori odierni, presi anch'essi dal gorgo della "Krisis," delle citate opere di Pirandello e di Svevo, e ai risultati di un recente sondaggio d'opinione secondo i quali i due romanzi più letti e più amati dagli italiani sono *Il Gattopardo* e *La coscienza di Zeno*,² due opere chiaramente inscritte nell'area culturale nichilista.

Ora, se Colletti non può ignorare i pendolari e vistosi ritorni dell'"irrazionale" nel pensiero e nella prassi politica di questo nostro tardo Novecento (né può fare a meno di augurarsi un ritorno alla razionalità), noi non possiamo trascurarne la presenza nella letteratura, ma—come vedremo—per ben altre ragioni e in vista di altri itinerari e mete. Va subito detto che la letteratura è qui considerata un campo di indagine molto più disponibile a ristrutturazioni—diciamo pure a operazioni di "restauro" anche spregiudicate—e più aperto quindi a interpretazioni radicali di quanto non lo siano le scienze umane e sociali (e forse anche la stessa filosofia). La componente "fantastica" è in letteratura, per definizione, dominante; e i progetti utopici sono più "a portata di mano" perché non sottoposti o sottoponibili a immediata verifica sul reale (e quindi alla tirannia dei fatti), ma non per ciò meno pregnanti e suscettibili di future attuazioni. In fondo l'impasse di cui parla Colletti è un'impasse dell'immaginazione, un cedere troppo alle intimazioni delle "situazioni oggettive," una svalutazione delle potenzialità del soggetto, tutto sommato anch'essa "nichilista" pur se proveniente dalle spiagge del razionalismo e dello storicismo marxista. A ciò si aggiunga che la crisi e la dissoluzione del soggetto cristiano-borghese talvolta sono fatte coincidere troppo frettolosamente con la dissoluzione del soggetto *tout court*, come se non fosse affatto possibile immaginare un "al di là" del soggetto attuale. E a questo "al di là" che il nostro sguardo vuole volgersi: non per cercare i segni premonitori d'un'età razionalista, ma piuttosto la liberazione dell'immaginazione e dell'Eros imbrigliati da categorie

“violente” e metafisiche di cui la razionalità borghese e anche quella marxista non sono che manifestazioni alienate e alienanti (Severino, *Gli abitanti* 9-115).

II. Se il Pensiero dialettico è in piena crisi dunque, e ritorna in questo tormentato fine secolo, come nell'altro, il Pensiero negativo, da quale “soggetto” dovrebbe partire l'iniziativa di inventare la nuova età? Quali il centro e gli orizzonti, i tempi e i luoghi, gli umanesimi e gli illuminismi della vita nuova? Nessuno lo sa: si sono eclissati i profeti e le sibille. Eppure nell'“officina” del poeta qualche segno balugina ambiguo in attesa d'essere interpretato. Il “sapiente”—per usare una parola cara a Colli, ma che appare più d'una volta in *Lighea*³—deve saper sciogliere enigmi o perire poiché al centro del “mondo” non c'è la trasparenza assoluta del “logos” ma l'obliqua opacità del “mythos.” Interrogiamo allora un sapiente moderno: questa volta non Svevo o Pirandello, ma Lampedusa, a noi più vicino nel tempo, caso letterario singolare fin dall'inizio e, tuttora, autore emarginato dalla critica. Interrogiamo Lampedusa per tentare di sciogliere non l'enigma del *Gattopardo* ma quello di *Lighea*. Si tratta, come vedremo, di lanciare una sfida alla concezione della storia cristiana, borghese e marxista, ma ciò è possibile solo se l'intellettuale si sente di nuovo in grado di sciogliere enigmi. E se la ragione lo precipita nel “mare dell'oggettività,” nel labirinto del “Così è,”⁴ l'immaginazione accetti la sfida e sia la “favola saggia” l'ala che lo sollevi fuori del labirinto se non erra Nietzsche quando scrive: “Ma l'uccello saggezza parla così: Ecco, non c'è sopra né sotto! Slanciati e vola: in giro, in avanti, all'indietro, tu che sei lieve!” (Nietzsche 282). E quale testo di questo nostro greve Novecento è più “leggero” di *Lighea*? Quale dialettica più dionisiaca e vitalismo più apollineo? Dove si indica ai mali dell'uomo occidentale un rimedio più certo e insieme più problematico? Tuttavia ciò diventa palese solo se si legge *Lighea* in filigrana, con il pensiero di Nietzsche nell'interpretazione di Colli e di Vattimo e con la filosofia di Emanuele Severino presente all'orizzonte interpretativo (Colli, *Dopo Nietzsche, Scritti su Nietzsche*; Vattimo, *La fine*; Severino, *Gli abitanti, L'essenza*): soltanto così la “decadente” *Weltanschauung* borghese e l'impasse marxista possono essere superate, e gli Agosti Inesauribili recuperati dal limbo intrastorico in cui sono precipitati

dopo i secoli della sapienza greca.

Se la tragedia dell'uomo occidentale scaturisce dalla visione del mondo divisa del cristianesimo e della borghesia, l'ingorgo attuale è nel riconoscere, ed accettare, senza illusione alcuna ormai, che la separatezza è abissale e tuttora insuperata. *Lighea* è la risposta della fantasia poetica di Lampedusa a tale ingorgo: la nostra lettura del racconto infatti vuole proporre una concezione del mondo dello scrittore siciliano non più rigidamente chiusa nella struttura concettuale nichilista ma in movimento dal nichilismo del *Gattopardo* all'inevitabile "entropia" borghese dei *Gattini ciechi* e infine, procedendo ancora oltre, in movimento verso i lembi estremi dove la storia si rovescia in mito; un mito il cui statuto utopico non significa però irrealtà o surrealtà ma progetto "in avanti," "Ontologia del non ancora" (Bloch, *Marx, Experimentum, The Principle*), o paradossalmente "del non più" che deve essere fatto riaffiorare dal fondo della storia. Ma, sia ben chiaro, l'utopia rimane racchiusa in una ferrea cornice storica; l'oltrepassamento è solitaria conquista dell'illustre filologo; la coincidenza di Apollo e Dionisio, di divinità e animalità, di Eros e Tanatos (Lampedusa 86-89) sono possibili solo per chi scelga di abitare fuori del tempo; nel tempo tornano le stagioni—Gli Agosti non sono più Inesauribili e si spengono nelle Feste della bufera⁵—e Tanatos è principio distruttore che con pari forza si oppone a Eros (non più come nell'eternità dell'Essere la sua pallida ombra). Alla fine del racconto, sfiorata appena l'essenza dell'enigma, il percorso storico rimane inconcluso e votato al nulla: simbolo di questa storia monca sono i piedi di Ulisse effigiati in un frammento di cratere greco ritrovato a Palermo, fra i ruderi del palazzo dei Corbera, distrutto dalle bombe dei "Liberators" americani.⁶

La *Weltanschauung* di Lampedusa da un lato punta ancora sull'approfondimento della tematica dell'ascesa al potere dei borghesi, dall'altro cerca dentro la malattia storica, nella millenaria civiltà greca (i cui millenni si oppongono ai secoli delle altre civiltà), il germe salvifico. In effetti *Lighea* introduce nella concezione del mondo lampe dusiana un elemento "nuovo," dal potenziale concettuale "rivoluzionario" se inserito nel quadro culturologico a cui ci siamo richiamati con i riferimenti a Colletti, Nietzsche, Vattimo e Severino. L'operazione dello scrittore siciliano ci sembra una delle più radicali fra quelle tentate, sul versante dell'utopia, nel nostro Novecento.⁷ Dicia-

mo subito che di primo acchito può persino sorprendere l'affermazione stessa di una presenza utopica, per quanto problematica, nella visione del mondo lampedusiana. Tuttavia chiudendo saldamente il racconto fra rimemorazione proustiana e "oblio" nietzschiano, fra il peso della storia-memoria e la "leggerezza" dell'essere-oblio, rimmerorando il lontanissimo passato dell'umanità attraverso il disseppellimento dall'intrastoria degli Agosti Inesauribili e obliando tutta la storia cristiano-borghese e gran parte anche di quella greca, Lampedusa propone proprio un utopico ritorno al presocratico, anzi all'età preomerica, che ci sembra simile a quello proposto da Severino in *Gli abitatori del tempo* e in *L'essenza del nichilismo*.⁸ Il professor Rosario La Ciura, illustre grecista, rinuncia a tutte le contingenze del mondo storico borghese perché è stato abitatore degli Agosti Inesauribili: e quando, ormai vecchio, torna a Lighea, egli non è vinto dalla *cupio dissolvi*, come ha creduto la critica: in realtà ha deciso di abbandonare il fragile mondo della storia per tornare all'eternità dell'Essere, alla Gioia immortale dell'Eros.⁹

A questa operazione tematico-concettuale si affianca un'operazione estetica di alto livello, ma non è qui la novità di *Lighea*. La sua attualità è nell'insolita e prefigurante utopia se il nostro accostamento a Severino regge.¹⁰

III. Fin dalla prima metà del Novecento, dopo aver abitato a lungo il versante della *pars destruens*, Luigi Pirandello, Italo Svevo, Elio Vittorini e Cesare Pavese incominciano a progettare le prime utopie. Se l'utopia non si configura come progetto positivo, domina certamente come progetto "negativo."¹¹ Negli anni che vanno dal 1965 al 1975, l'utopia come progetto fondante o la speranza utopica dominano non solo la cultura italiana, ma anche quella europea ed americana. *L'essenza del nichilismo* (la prima parte è appunto intitolata "Tornare a Parmenide") appare nel 1972. Se questo, qui sommariamente descritto, è il paesaggio culturale in cui collocare *Lighea*, facciamo ora emergere da esso uno scrittore particolarmente congeniale a un raffronto con Lampedusa. Facciamo un rapido raffronto con le utopie proposte da Pavese in anni che precedono di poco la pubblicazione del *Gattopardo* e dei *Racconti*, senza dimenticare d'altro canto il contesto culturale attuale. L'utopia in Pavese finisce col configurarsi come utopia negativa: *Paesi tuoi, Il compa-*

gno, *Dialoghi con Leucò*, *La luna e i falò* (Tutto Pavese). Se letti da questa angolatura lo dimostrano agevolmente. Prendiamo per esempio *Il compagno*: l'utopia qui è quella marxista del ritorno al popolo dell'intellettuale piccolo-borghese; è ben noto il fallimento di questo "andare verso il popolo" sia di Pavese che degli intellettuali marxisti. *Paesi tuoi* è il libro del ritorno del represso: l'esplosione improvvisa del dionisiaco che si configura come dolore e terribilità del vivere; tornare alla civiltà contadina, al preindustriale, rivela la radice incestuosa della sessualità umana, comporta violenza e morte. *La luna e i falò* è la sintesi conclusiva della pavesiana utopia negativa: al tema circolare ed elegiaco del grande ritorno alle origini si contrappone la tragica e brutale linearità della storia: nelle pagine finali il mondo contadino e quello storico si saldano nel simbolo di morte del letto del falò. Quello che doveva essere un gioioso viaggio alle origini si rivela regressione a tanatos, tragicità del vivere, dentro o fuori della storia. *I dialoghi con Leucò*, infine, sono una interpretazione in chiave esistenzialistica del mondo greco. Vi domina la brutalità dionisiaca non temprata da un momento apollineo che rassereni e purifichi; oppure si insinua una dolorosa vena elegiaca. Il ritorno ai Greci è ritorno senza utopia, un rivivere il mondo antico in chiave nichilista.

Dei testi sin qui rapidamente descritti, *I dialoghi con Leucò* è quello che permette un confronto più proficuo con *Lighea*. *I dialoghi* furono scritti fra il 1945 e il 1947; Lampedusa scrive *Lighea* nel 1957: li separa quindi circa un decennio; entrambi costituiscono un simbolico ritorno alle origini greche arcaiche; in entrambi domina la figura di una divinità greca che sembra costituire il nucleo enigmatico della visione del mondo di Pavese e di Lampedusa; inoltre: il primo titolo di *Dialoghi con Leucò* era *Uomini e dei* (Pavese 175) e il professor La Ciura ha scritto un libro intitolato *Uomini e dei* (Lampedusa 59). Leucò è la dea Leucotea, la divinità che soccorre Ulisse naufrago su una zattera in balia alle onde: ella porta una tunica che gli salverà la vita se lo vorrà.¹² Ulisse, archetipo dell'uomo occidentale borghese (Andreae "Ulisse," *L'immagine* 3-8), che vuole essere padrone del proprio destino, accetta l'aiuto ma userà la veste solo se non riuscirà a mettersi in salvo con le proprie forze. Il che se sottolinea l'orgoglio ulissiaco di voler fare a meno degli dei (nasce così l'archetipo dell'uomo occidentale diventato solitario abitatore

del tempo), rivela oggi la profonda nostalgia delle origini, la perdita della certezza dell'Essere.

Non usando la tunica Ulisse avvia il processo di allontanamento dell'Essere. Pavese così vede nel mondo greco il progetto fondante la terribilità della vita, l'origine della tremenda solitudine dell'uomo moderno, incapace ormai di pensare al mito come metafora del reale, all'utopia come progetto del "non ancora," completamente padrone del proprio destino grazie agli "Ordigni" come ironicamente direbbe Zeno:¹³ il destino di una umanità ulissica quindi è un destino di solitudine, di inguaribile inquietudine e di morte.

L'alternativa è Lighea: la sirena che tentò di far tornare all'Essere il tracotante Ulisse. Se Ulisse rifiuta il richiamo delle sirene, La Ciura si lascia incantare. Il mondo greco, per questo Oltreuomo siciliano, è il mondo in cui il dolore si annulla nella Gioia, Dioniso confluisce in Apollo; in cui dialettica e divinazione s'innestano l'una sull'altra (Colli, *La nascita* 13-21, 39-46, 73-81) e la morte diventa ombra labile della vita, mero riflesso temporale dell'Essere. Ulisse rimane mortale abitatore del tempo: l'umanità tutta vive come dei "gattini ciechi," tesa soltanto ad accumulare "robba" e ad accelerare per mezzo della tecnologia la propria corsa verso l'autodistruzione. Perché, contrariamente alla tradizione che lo esalta—da Omero a Dante a Tennyson, allo stesso Joyce—l'archetipo ulissico viene bruscamente degradato e fatto tramontare da Lampedusa? Perché, come dimostra Giorgio Colli in *La nascita della filosofia* (15), solo il "sapiente" accede all'enigma e sa scioglierlo: Ulisse non è un "sapiente," è un proto-borghese tutto preso dalle conquiste "terrene," tutto teso al dominio sugli altri, alla sopravvivenza ad ogni costo, pronto a ricorrere alla frode pur di ottenere i propri scopi; Ulisse vive nella "via dell'apparenza" e il sapiente nella "via della verità"; e non è possibile riconciliare "Alétheia" e "Doxa," verità e retorica. Rosario La Ciura, per contro, è il sapiente (a ciò allude anche il vezzeggiativo Sasà [87]) che ha vissuto dentro l'enigma, conosce la via dell'Essere e si solleva, ma senza fare violenza agli altri, al di sopra della fragilità della storia cristiano-borghese. L'ulissismo pavese è nichilista; la figura di Ulisse, anche in *Lighea*, è simbolo di distruzione, di *cupio dissolvi*; ma se per Pavese il tramonto del mito di Ulisse comporta il Nulla, la tragicità—tutta nietzscheana—di una storia senza "valori" e senza "senso" che in se stessa s'ingorga

e si spegne, per Lampedusa tale tramonto è necessario affinché un altro mito si sostituisca ad esso: il mito della coincidenza di vita e conoscenza nel ritorno a Lighea.

IV. Lampedusa scrisse *Lighea* nell'estate del 1957, poco prima della morte. Secondo quanto afferma il figlio adottivo, Francesco Orlando in *Ricordo di Lampedusa*, lo scrittore siciliano amava di un amore particolare quest'ultima opera (Salvestroni 110). Da Giuseppe Paolo Samonà sappiamo, inoltre, che c'è anche un'edizione di *Lighea* registrata dallo stesso Lampedusa: “. . . importante non solo . . . come documento diretto biografico sia pure molto accessorio, ma anche e soprattutto in quanto ci rende—attraverso i vari toni e l'atteggiarsi della voce—parte non indifferente dell'animo lampedusiano verso questa sua opera, e della interpretazione che egli stesso ne dà . . .” (Samonà 327, nota 21). A parte ciò che giustamente dice Samonà, il fatto stesso che ci sia un'edizione registrata dall'autore rafforza il valore della testimonianza di Orlando sulla predilezione di Lampedusa per questo racconto. Abbiamo in mano, così, due elementi da non trascurare nello sforzo interpretativo, se non proprio sul piano critico (in senso stretto), perlomeno su quello psicologico; a *Lighea* è affidato l'ultimo messaggio di Lampedusa, ma perché è il testo prediletto? Come si è già accennato crediamo che la ragione più intima risieda nella forma mitica del contenuto che, se vagliata attentamente, rivela una visione del mondo in movimento verso posizioni radicali e sorprendentemente moderne, di cui l'autore doveva pur essere almeno in parte consapevole. E, infine, un'edizione critica di *Lighea*, condotta sia su quella registrata che sul manoscritto, sarebbe molto utile (si veda a questo proposito Samonà) e ai fini di una interpretazione globale di Lampedusa e a quelli specifici di una riattivazione del testo in chiave utopica per inserirlo nel dibattito culturale attuale.

È certo, comunque, che *Lighea*, come del resto l'intera raccolta dei *Racconti*, non ha ricevuto l'attenzione che merita: non solo su un piano squisitamente letterario, ma anche su quello delle strutture concettuali e dei materiali antropologici; una lettura, anche sommaria, della critica (stranamente sparuta) lo conferma agevolmente.¹⁴

Occorre allora cominciare il viaggio nel testo dalle tecniche d'esposizione per poi scendere nel fondo della sua legge generativa, il sot-

tosuolo concettuale. La struttura del modello narrativo è divisa e così pure la voce poetica. La superficie espositiva riflette la sottostante dicotomia concettuale: da un lato c'è la cornice storica, introdotta in prima persona da Paolo Corbera, il giovane siciliano di nobile famiglia che lavora per un giornale di Torino; egli rappresenta il punto di vista "mortale," e occupa da solo il prologo e l'epilogo del racconto in modo da essere il filo conduttore della storia concepita come fallimento di Ulisse archetipo del superuomo borghese (e come fallimento del cristianesimo e del fascismo); dall'altro l'"avventura," narrata sottovoce, in un'atmosfera essoterica, di prodigio imminente, dal professor La Ciura,¹⁵ punto di vista immortale, o metastorico. La forma concettuale del "prodigio" è quella circolare del mito del ritorno, dell'Eros eterno (della sintesi di sapienza e animalità, di gioia sensuale e conoscenza intellettuale), mentre nella cornice imperversa la linearità di Tanatos. Questi due nuclei concettuali si sorreggono a vicenda ma si integrano solo sul piano estetico. All'altezza degli altri tagli si tratta di pura contiguità, della necessità di riflettere la concreta situazione umana: la dicotomia fra Essere e tempo che la caratterizza.

Se il lettore compie il viaggio testuale insieme a Paolo Corbera, passerà dall'iniziale scetticismo alla certezza, emergente nelle ultime pagine, che il vecchio professore ha detto la verità: ma così si ritroverà gettato nella sconsolante storia ulissica dell'epilogo, escluso dall'utopia degli Agosti Inesauribili; se, per contro, l'esperienza della lettura è compiuta secondo il "punto di vista" di La Ciura, egli si troverà sí diviso fra storia e utopia, ma con la certezza del ritorno a Lighea (attuabile in qualsiasi momento). C'è, tuttavia, un altro "punto di vista," che pensiamo costituisca il sottosuolo a cui rinvia il testo nella ricerca della sua legge più profonda: ed è quello di Lighea.

Se entriamo "dentro" la sirena, ciò che ai critici (perché tutti presi dal *Gattopardo*) è sembrata una "favola" surreale, una fuga dalla realtà (poiché essi hanno voluto fare l'esperienza estetica sociologicamente, da "fuori," e non fenomenologicamente, da "dentro"), a noi apparirà come realtà mitica da far emergere dai fondali inesplorati dell'intrastoria. Solo leggendo *Lighea* dal sottosuolo mitico, l'utopia può essere ribaltata in realtà. L'esperienza estetica deve condurre il lettore, se non proprio dentro l'enigma, almeno nella sua massima

prossimità: e questa può essere raggiunta solo calandosi in Lighea.

Tuttavia, il racconto, se richiede questa “discesa” dalla “superficie” storica (e stilistico-narrativa) al sottosuolo concettuale, nelle ultime pagine riconduce alla “superficie,” alla storia che si congela da noi, per ora, con l’immagine dei bombardamenti americani e di Ulisse mutilato. Conclusasi la lettura di *Lighea*, secondo le modalità qui schematicamente descritte, occorre—è chiaro—fare un bilancio sul piano della storia letteraria e su quello concettuale e storico (come Robinson Crusoe, dopo il naufragio e l’immersione in profondità, bisogna tornare sulla spiaggia e cominciare a ricostruire la vita quotidiana). Si tratta di vedere se “usciti” dal testo, l’utopia regge al confronto con “la realtà,” se ciò che nel testo sembrava più prezioso, lo è ancora alla luce del contesto esistenziale e storico del “qui e ora”; bisogna, insomma, fare i conti con “l’ombrosa ragione,” come direbbe La Ciura, —non solo nostra ma anche degli altri—che recalcitra dinanzi al prodigio.¹⁶

V. Il nostro percorso è giunto ora ad un altro bivio, quasi come nel borgesiano “jardin de senderos que se bifurcan” (111–116): di qua il “salto” nel misticismo; di là quanto rimane di “impensabile” nell’ambito del Pensiero negativo. L’ombrosa ragione ci impedisce di andare oltre. Eppure all’utopia come “ontologia del non ancora” o come “vento della storia” non sappiamo né vogliamo rinunciare.

Tornare a *Lighea* non significa rifiutare la storia *tout court*, ma la storia borghese, la “violenta” tradizione ulissiaca: e *Lighea* è l’Esse-re appena intravisto all’alba della sapienza greca, quando non erano cominciate le avventure della “differenza.” Qui, *in limine*, accanto all’enigma ci fermiamo, come Heidegger dopo il poderoso sforzo di interpretare il mito dell’eterno ritorno e la dottrina dell’oltreuomo: “. . . this most abysmal thought conceals something unthought, something which at the same time remains a sealed door to metaphysical thinking” (Heidegger 233). Se il volto “vero” di Zarathustra è destinato, almeno in parte, a rimanere un enigma la cui essenza più misteriosa si esprime nei simboli dell’aquila e del serpente, l’utopia di *Lighea* sfugge alla ragione nella misura in cui si dimentica che lo “scioglitore” di enigmi si esprime anch’egli per enigmi: come si conviene al sapiente, così parla obliquamente, per simboli, anche Rosario La Ciura, incarnazione lampedusiana dell’oltreuomo

nietzscheano, o Zarathustra di Sicilia:

Questo qui—aggiunse prendendo in mano il mio Shakespeare—questo qui qualche cosa la capiva.

A sea change into something rich and strange. What potions have I drunk of syren tears? (Lampedusa 74)

York University

NOTE

- 1 Si veda a questo proposito Vattimo, *Il soggetto e Le avventure*; Cacciari, *KRISIS e Pensiero*.
- 2 Cf. *Tuttolibri*, 438, 439, 440, 441, 442 e 443 (in quest'ultimo numero si pubblicano i risultati del referendum: "L'autore del secolo è Svevo, il romanzo più amato *Il gattopardo*").
- 3 Cf. Colli, *La sapienza* I, 15–48; Lampedusa 59, 89 e 91; (ma la nozione di sapienza-saggezza percorre "tutto" il racconto, ne costituisce l'essenza).
- 4 Qui ci riferiamo alla dimensione naturalistica del "Così è" aspramente erosa da L. Pirandello e al titolo di un articolo di I. Calvino, "Il mare dell'oggettività" apparso per la prima volta in "Il menabò di letteratura" (1960) ed ora ristampato in Calvino 39–45.
- 5 Così si congeda da Rosario La Ciura Lighea: "Voglio restare ancora con te; se adesso andassi al largo i miei compagni del mare mi tratterrebbero. Li senti? Mi chiamano . . . Suonano le loro conche, chiamano Lighea per le feste della bufera . . . Addio Sasà. Non dimenticherai." Lampedusa 92.
- 6 Questa è la conclusione di *Lighea*: "Poi venne la guerra e mentre io me ne stavo in Marmarica con mezzo litro di acqua al giorno i 'Liberators' distrussero la mia casa: quando ritornai la fotografia era stata tagliata a striscioline che erano servite come torce ai saccheggiatori notturni; il cratere era stato fatto a pezzi; nel frammento più grosso si vedono i piedi di Ulisse legato all'albero della nave. Lo conservo ancora. I libri furono depositati nel sotto-suolo dell'Università ma poiché mancano i fondi per le scaffalature essi vanno imputridendo lentamente." Lampedusa 93–94.
- 7 Si pensi all'ultimo Svevo (in particolare alla sua nozione di "abbozzo dell'uomo del futuro"), a *I Miti* di Pirandello, al Vittorini de *Le donne di Messina e Le città del mondo*, al Pavese de *Il compagno*.
- 8 Naturalmente non si deve dimenticare la diversità dei contesti culturali e la provenienza da campi di "ricerca" certo non omogenei, come sono la letteratura e la filosofia, di Lampedusa e Severino. Qui a noi interessa soprattutto utilizzare i "nuovi" orizzonti culturali per riattivare l'utopia lampedusiana, per rimetterla in movimento e farla uscire dal limbo culturale in cui è caduta.

- 9 "Il giorno dopo, all'alba, si telefonò da Genova al giornale: durante la notte il senatore La Ciura era caduto in mare dalla coperta del *Rex* che navigava verso Napoli, e benché delle scialuppe fossero state immediatamente messe in mare, il corpo non era stato ritrovato." Lampedusa 97.
- 10 "L'utopia" di Severino (giudicata negativamente e ambigua da Vattimo, *La fine* 13) è quella di "tornare a Parmenide." A noi sembra, pur trovando lo scritto di Severino arduo e spesso enigmatico, che le "intenzioni" del filosofo siano "trasparenti"; e se illuminiamo "Tornare a Parmenide" con un fascio di luce proveniente da *Lighea*, non pochi dubbi sono dissipati. Forse è più facile accettare l'utopia in letteratura che non in filosofia; ma la questione ormai è un'altra: si tratta di riuscire a riattivare l'immaginazione e di uscire dal torpore del "Così è," di non lasciarsi sopraffare dal "mare dell'oggettività"; e, se letteratura e filosofia convergono e s'incontrano sul terreno dell'utopia, tanto di guadagnato.
- 11 In questo quadro si possono collocare vari scrittori del secondo Novecento, da Calvino a Volponi, da Pasolini a Sanguineti, a Morselli.
- 12 Cf. Andreae, "Ulisse," *L'immagine* 3-8.
- 13 Si leggano le ultime pagine de *La coscienza di Zeno* per una ironica profezia del tragico destino dell'uomo tecnologico.
- 14 A parte l'ottima monografia di Samonà (che contiene anche un ampio capitolo su Lampedusa e la critica) e l'esile volumetto della Salvestroni (la quale scrive a pag. 121: "Negli ultimi anni pochissimi critici si sono occupati di Tomasi Di Lampedusa") da quindici anni a questa parte poco è stato scritto su Lampedusa.
- 15 "Per spiegarmi, però, dovrò raccontarti la mia avventura che è inconsueta . . . Si mosse dal proprio posto dietro la scrivania, venne a sedersi sul mio stesso divano. 'Scusa, sai, ma dovrò parlare a bassa voce. Le parole importanti non possono essere berciate'": Lampedusa 79.
- 16 "La nostra ombrosa ragione, per quanto predisposta, s'inalbera dinanzi al prodigio e quando ne avverte uno cerca di appoggiarsi al ricordo di fenomeni banali"; Lampedusa 84.

OPERE CONSULTATE

Andreae, B. *L'immagine di Ulisse*. Torino: Einaudi, 1983.

Bloch, Ernest. *Marx*. Bologna: il Mulino, 1972.

_____. *Religione in eredità*. Brescia: Queriniana, 1979.

_____. *Experimentum mundi*. Brescia: Queriniana, 1980.

_____. *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT press, 1986.

Borges, J.L. *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial, 1971.

Cacciari, Massimo. *Krisis*. Milano: Feltrinelli, 1976.

_____. *Pensiero negativo e razionalizzazione*. Venezia: Marsilio, 1977.

Calvino, Italo. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980.

Colli, Giorgio. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1981.

_____. *Dopo Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1974.

- _____. *Scritti su Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1980.
- _____. *La nascita della filosofia*. Milano: Adelphi, 1981.
- Heidegger, M. *Nietzsche: the Eternal Recurrence of the Same*. San Francisco: Harper and Row, 1984. Vol. II.
- Horkheimer, M.-Adorno, T.W. *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.
- Nietzsche, Friedrich. *Così parlò Zarathustra*. Vol. VI, Tomo I, "Opere di Friedrich Nietzsche." Milano: Adelphi, 1979.
- Pavese, Cesare. *Tutto Pavese*. Torino: Einaudi, 1968.
- Salvestroni, S. *Tomasi di Lampedusa*. Firenze: La Nuova Italia, 1979.
- Samonà, G.P. *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- Severino, Emanuele. *Gli abitatori del tempo*. Roma: Armando, 1978.
- _____. *L'essenza del nichilismo*. Milano: Adelphi, 1972.
- Svevo, Italo. *La coscienza di Zeno*. Pordenone: Studio Tesi, 1985.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Racconti*. Milano: Feltrinelli, 1961.
- Vattimo, Gianni. *Il soggetto e la maschera*. Milano: Bompiani, 1974.
- _____. *Le avventure della differenza*. Milano: Garzanti, 1980.
- _____. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985.

Troppi movimenti intorno al *Pendolo* di Eco!

Rocco Capozzi

Proprio quando sembrava che *Il nome della rosa* sarebbe uscito, dopo otto anni, dalle *best seller lists* (tipo *hit parade* di *Tuttolibri*), e cioè, quando sembrava che il “caso Eco” non avrebbe dominato l'intero arco degli anni '80, ecco apparire *Il pendolo di Foucault* (Bompiani, 1988)—un romanzo che rimarrà senz'altro al centro di svariate polemiche per almeno un paio di anni. Quindi, non sbaglia chi voglia affermare che “il romanzo italiano degli anni '80 si chiama Eco.”

Chi non è ancora convinto del successo—ovviamente non parlo di quello economico—de *La rosa* deve solo leggere gli articoli raccolti in riviste e volumi quali *SubStance* 47 (1985), *Saggi su* “Il nome della rosa” (Bompiani, 1985) e *Naming the Rose*, a cura di M. T. Inge (Univ. Press of Mississippi, 1988); oppure l'ottimo saggio critico di Theresa Coletti: *Naming the Rose: Eco, Medieval Signs and Modern Theory* (Cornell Univ. Press, 1988). Dai titoli di questi articoli e saggi si direbbe che la recezione di Eco sia stata molto più positiva all'estero che in Italia. Questo, credo, si spiega facilmente se si pensa che in Italia a scagliarsi contro il “caso Eco” siano stati soprattutto i suoi colleghi, e cioè molti critici accademici. Gli scrittori, per la più parte, o hanno taciuto oppure hanno semplicemente lamentato che Eco ha saputo sfruttare, a casa come all'estero, un'operazione di *marketing*. Quindi non ci sorprende se Geno Pampaloni non ha incluso *La rosa* nel suo aggiornamento alla “Storia della letteratura italiana” ne *Il Novecento* della Garzanti, ritenendo che il romanzo di Eco “è un unicum, il prodotto di una raffinatezza culturale che non può essere presa a modello . . . è una pietra tombale su tutta la letteratura precedente” (*Epoca*, 4 sett. '88, 35). E neppure sorprende che Raboni lo escluda dai suoi “cento romanzi italiani del novecento da salvare” sostenendo che *La rosa* sarebbe “un'imitazione eccellente della letteratura. Sembra un grande romanzo ma non lo è” (*Epoca*, p. 32).

Senza entrare in polemica con un certo settore della critica accademica italiana la quale, per quanto molto dotta, spesso cade in vecchi pregiudizi verso gli scrittori contemporanei—specialmente se questi sono viventi, e peggio ancora se sono apprezzati dal cosiddetto grande pubblico—direi che la critica accademica nordamericana sembra essere molto più aperta alle novità letterarie. Ma non perché “gli americani” (come spesso si sente dire—facendo di ogni erba un fascio, indifferentemente se questi siano canadesi, inglesi, italiani trapiantati in Nordamerica, ecc.) sono sempre pronti ad applaudire tutto ciò che è *kitsch* e che va di moda, piuttosto perché in Nordamerica si è meno legati a certe tradizioni che ancora esigono una obbedienza a certi modelli letterari e a certe nozioni di “impegno.”

Si sa, ci si aspettava da qualche anno che Umberto Eco scrivesse un secondo romanzo e, dopo il “caso *Rosa*,” quasi tutti sfidavano l'autore a ripetere l'incredibile successo del primo romanzo (e questo Eco lo sapeva). Quello che non si sapeva era che Eco sarebbe riuscito ad eclissare perfino i titoli di autori come Calvino e Moravia e dei vincitori dei premi letterari come Bufalino e la Loy. E dunque trovo divertente ma indovinatissima la vignetta su *La Repubblica* (21 agosto) in cui Moravia risponde ad Eco: “Cosa vuoi farci? chiunque pubblica un libro nei prossimi tre anni esce in contemporanea col tuo.”

Questa rassegna-recensione (più rassegna che recensione) intende ricostruire, in parte, ciò a cui si è assistito questa estate dal primo annuncio (15-16 luglio) della imminente presentazione del *Pendolo*, alla Fiera del Libro di Francoforte, fino ad alcune delle prime recensioni apparse nel mese di ottobre. Ovviamente, le polemiche intorno alla valanga di pubblicità che ha preceduto l'uscita del *Pendolo*, e il modo in cui la stampa ha trattato l'argomento, quasi come un evento di cronaca, meritano molta più attenzione di quanto non le si possa dare su queste pagine. Ma per quelli un po' lontani dai quotidiani e settimanali italiani (e cioè per quelli che aspettano l'arrivo di queste informazioni nelle loro biblioteche) vale la pena chiarire un po' questo secondo “caso Eco” che a molti è sembrato un “complotto” di Eco, o dell'editore, assieme a degli amici dell'autore, nel garantire che *Il pendolo* diventasse subito un “caso.” Se Eco ha veramente orchestrato questa spettacolare operazione di *marketing* del suo romanzo si saprà quanto prima, dato che l'autore stesso ci promette

di parlarne nel futuro (come ha fatto con le *Postille al nome della rosa*?). Per ora diciamo che Eco e la Bompiani non hanno nulla da imparare dagli americani su come si produce e si vende un *super-colossal* tipo *Guerre stellari*, *ET*, *Rocky*, ecc.; e cioè con annunci, interviste, servizi-foto, magliette e aggeggi pubblicitari, tutto ciò alcuni mesi prima dell'uscita del prodotto. Ben inteso questo non ha nulla a che vedere con la qualità del prodotto: l'importante è far conoscere e vendere a scatola chiusa ciò che si produce. Ma è proprio così con Eco? Chi scrive è del parere che per Eco la qualità del suo libro è essenziale. Eco, oltre ai suoi indiscussi meriti come semiotico, è indubbiamente tra i più bravi testimoni ed interpreti *à la page* di ciò che costituisce la "cultura." Come è fuori dubbio che il Nostro dotto massmediologo si è già mostrato maestro nel generare, strutturare, e decostruire un romanzo—soprattutto quello più filosofico e metafisico, e più precisamente il tipo di romanzo in cui l'autore può giocare più liberamente a gatto e topo con i suoi lettori: il *detective story*. Ma non dimentichiamo che se si parla di best-sellers, per Eco bisogna ritornare indietro di alcuni anni e includere testi come *Opera aperta*. Dunque sostengo che Eco, convinto di avere in mano un prodotto che vale, ci tiene giustamente che questo venga fatto conoscere a vari tipi di lettori [Nozione ribadita dal Nostro in *Sugli specchi e altri saggi*, 1985: 105]. Tutto sommato, chi dice che uno scrittore non ci terrebbe a far vendere il suo romanzo? Trovo difficile credere che oggi ci siano ancora scrittori felici puramente del loro atto creativo. Con le teorie letterarie recenti sappiamo fin troppo bene che il lettore è già implicito nell'atto della scrittura e che quindi anche se solo indirettamente, l'autore pensa anche al *marketing* del proprio prodotto. I saggi di Ferretti, Cadioli, Spinazzola, Benussi, ed altri, ci hanno detto qualcosa dei rapporti autore-testo-mercato-pubblico-lettori dagli anni '60 ad oggi.

Ma veniamo ai nostri montoni, come diceva un illustre francese.

In autunno esce *Il pendolo di Eco*. Ed è subito news

— 16 luglio. Sul *Corriere della sera* appaiono pochissime righe che ripetono essenzialmente l'annuncio rilasciato il giorno prima dal *Publishers Weekly*, e cioè che ad ottobre sarebbe uscito *Il pendolo di Foucault* di Eco. È da New York (e non da Roma o da Milano) che parte la grande notizia che riesce a rompere la noia estiva ita-

liana [Ricordiamo che in Italia, durante il periodo estivo, raramente esce un libro di un grande autore. Ai lettori balneari le grandi case editrici propongono i best-seller tradotti, o semmai i romanzi dei cosiddetti "giovani narratori"]. E quindi è bastato solo l'annuncio dell'imminente pubblicazione del secondo romanzo di Eco per mettere in movimento un *pendolo* che a mio avviso era in movimento da anni.

Lo stesso giorno su *Tuttolibri* appare un trafiletto—firmato G. C.—dal titolo "Per il *Pendolo* di Eco già in corsa gli stranieri." Ecco quindi i due piccoli petardi che precipitano la voluta valanga di congetture e di sospetti intorno al secondo romanzo di Eco.

— 31 luglio. ("Aspettando Foucault," *Panorama*, 114–117). Maurizio Bono ri-eca l'evento del 15–16 luglio richiamando l'attenzione sulle "undici righe di stampa più analizzate e chiosate delle ultime settimane" specificando di quale pendolo si stia parlando e cioè di quello "strumento che dimostra la rotazione della terra inventato nel 1851 dal filosofo Jean Bernard Léon Foucault" [perché c'era già chi pensava all'altro Foucault de *Le parole e le cose*]. Bono aggiunge che "se la scarna trama del romanzo di Eco odora di misteriosofia e thriller, anche la trama parallela e reale che è appena iniziata attorno al lancio del libro trova i suoi ingredienti principali nel segreto e nel mistero." Ma ciò che oggi (cioè dopo la lettura del *Pendolo*) risulta estemamente importante nei commenti di Bono sono i riferimenti ad alcune "piste" (tracce intertestuali) da poter seguire nella trama del *Pendolo*. Bono menziona la relazione di Eco "L'irrazionale ieri e oggi" (ora in *Alfabeta* 101: 36–38) che fu letta a Francoforte (guarda caso, alla *Buchmesse* dell'anno precedente). Relazione, dice bene Bono, in cui in sintesi "Eco segnalava preoccupato il dilagare di un nuovo irrazionalismo, che se ha le sue radici nell'ermetismo oggi produce 'manuali di alchimia, astrologia, divinazione, magia nera' e deliri su 'complotti cosmici e cospirazioni maligne'. Che solo l'esercizio critico può smascherare." Ma forse ancora più interessante è il riferimento ad una altra relazione sul pensiero esoterico tra umanesimo e rinascimento: "Ermete e lo slittamento del senso"—una relazione letta ad un convegno a Siena nel giugno 1987 (si vedano gli Atti, *La cifra e l'immagine*, a cura di A. Falassi, Siena, 1988, 173–205). Come scopriremo dal *Pendolo*, ambedue le ipotesi su queste "piste" sono indovinatissime.

La bomba esplode!

— 3 agosto (“Eco, detective nelle trame dei Templari,” *Corriere della sera*). Oreste Del Buono riferisce che “una fuga di notizie rompe il silenzio sul *Pendolo*, il romanzo piú atteso dell’autunno.” Da Del Buono molti italiani vengono a conoscenza del fatto che il 30 luglio sul *Corriere del Ticino* “è uscito un riassunto, sebbene di seconda mano, di un romanzo che non è riassumibile . . .” e che quindi “i patti del silenzio, gli accordi di non parlare de *Il pendolo* sono messi in crisi.” Del Buono si sente quindi autorizzato a parlare liberamente del contenuto del romanzo e ci offre dei precisi accenni ai personaggi, al pendolo del Conservatoire, ai Templari, al Piano, e al computer Abulafia. Del Buono è tra i primi a denunciare, su un giornale nazionale, ciò che è accaduto su un giornale di provincia: un caso di indiscrezioni, o meglio, il tradimento di un segreto. Va da sé che in queste due settimane sono ormai già scattati molti sospetti intorno ad un “segreto” che tanti conoscevano (e di cui forse, come d’accordo, bisognava parlarne solo in segreto o con vaghe allusioni fino ad ottobre?).

Fuori l’autore del “Piano”!

— 21 agosto. (“Delirio per delirio,” *La Repubblica*). Eco si lascia intervistare da Laura Lilli e parla per la prima (?) volta del suo nuovo romanzo assicurandoci che egli, tutt’altro che “regista” di ciò che sta succedendo intorno al *Pendolo*, ne è in realtà la “vittima” e promette che un giorno scriverà “uno studio su questo fenomeno” [ecco ufficialmente la promessa che al *Pendolo* non saranno negate le sue “postille”]. Per quanto la tentazione di citare a lungo da questa ricchissima intervista sia forte, mi limito a mettere a fuoco un paio di risposte che riguardano direttamente il romanzo:

. . . È la storia di tutti i complotti cosmici che la gente veramente si è rappresentata, dal complotto dei Templari ai Protocolli dei Savi di Sion. È la storia di una ossessione del sospetto che pervade infiniti filoni sotterranei della cultura, della politica, delle mistiche degenerate . . . È la storia di un cancro spirituale. L’aspetto thriller, l’angoscia, l’inquietudine, non sono un’impalcatura di sostegno, sono la conseguenza di questa psicosi storica della “interpretazione sospettosa” della natura, della società, del mondo, dell’ignoto.

Naturalmente i benpensanti possono leggere in queste parole non

tanto una spiegazione del *Pendolo* quanto un riferimento a ciò che circonda il “caso *Pendolo*.” E aggiungo che per i lettori curiosi di sapere se anche qui troveranno molte citazioni l'autore aggiunge:

Tutto quello che dicono i miei personaggi è stato detto da qualcuno, e le citazioni sono lì per ancorare il grottesco, l'incredibile, il delirante alla realtà.

Il pendolo di fatto è una piccola biblioteca di citazioni, a cominciare da quelle più palesi, e in varie lingue, che precedono, come epigrafi, ognuno dei 120 capitoli.

Chi più ne ha più ne metta

— 21 agosto. *L'espresso*: “L'Eco del tempo” 78-84. Giuseppe Galasso presenta un interessante commento storico sull'Ordine dei Templari dai giorni della sua fondazione nel 1119. Il direttore editoriale della Bompiani, Mario Andreose, in “Voglia di scoop” risponde telegraficamente ad alcune domande sulla storia dei segreti traditi e nega qualsiasi forma di partecipazione/complotto da parte di Eco o della Bompiani.

— 28 agosto. *L'Espresso* pubblica in anteprima il primo capitolo del romanzo. Purtroppo c'è già chi comincia a giudicare l'intero *Pendolo* da queste poche pagine che francamente non sono le più facili del testo; anzi questo capitolo potrebbe perfino scoraggiare dei lettori. Alle pagine di Eco si aggiungono il disegno dell’“albero dei Sefirot” e una scheda, firmata E. G., in cui leggiamo un brevissimo riassunto di questo romanzo “impossibile a riassumere”:

Il racconto di Casaubon si snoda a cannocchiale, in un vertiginoso movimento di flashback. Stili di scrittura diversi, colpi di scena, riflessioni filosofiche, storia, misticismo, impegno civile, viaggi mentali, scorribande temporali dal Medioevo all'oggi, dal Brasile all'europa, dai Templari alla Resistenza si intrecciano in un affresco narrativo appassionante.

— 3 settembre. *Tuttolibri*. Furio Colombo espone le sue lucide impressioni del romanzo che, non ancora pubblicato, è già diventato “l'avvenimento internazionale, nel mondo del libro.” Uno dei suggerimenti più interessanti di Colombo riguarda la “cultura enciclopedica” nel testo, e cioè l'elemento che identificherei assieme all'interdisciplinarietà e all'intertestualità illimitata, come elemento

basilare nella narrativa, e nei saggi, di Eco.

— 4 settembre (“Troppo Eco,” *Epoca*, 31–34). È il turno di Marco Fini a ricostruire alcuni eventi del lancio del best-seller e a parlarci di alcuni aspetti dell’“itinerario mentale e culturale di Eco” [molto divertente la scheda, in cui si illustra l’estro ludico—comico-ironico-satirico—di Eco]. Ormai aumentano sempre di più le congetture sul libro più atteso dell’anno, e Fini pone la questione se effettivamente questa storia dei segreti traditi non possa nuocere all’autore: “Chi ha tradito la consegna del silenzio sul *Pendolo*. . . ? Gli amici furibondi, l’editore scavalcato, i giornali scatenati, il gioco delle anticipazioni rischia di essere controproducente. Riuscirà Umberto Eco a ripetere il successo del *Nome della rosa*?”

— 2 ottobre. *Panorama*, forse prevedendo che *L’Espresso* sta per fare la stessa cosa in occasione dell’uscita del romanzo, stampa un servizio speciale sul *Pendolo* con scritti di Paolo Rossi, Omar Calabrese, Maria Corti e Elemirc Zolla; con due pagine estratte dal romanzo; e con tante illustrazioni. In “Il Piano e il Pendolo” (128–133) Rossi si occupa di occultismo e del mondo della magia, in termini filosofici, attirando la nostra attenzione con la domanda: “Da Ermete Trismegisto alla P2. Dai Templari agli oroscopi. Dalla Cabbala all’antisemitismo. *Il pendolo di Foucault* rilegge 500 anni di pensiero irrazionale. Magia ed esoterismo albergano ancora fra noi?” Omar Calabrese in “Vedi alla voce Graal” (133–139) ci propone un piccolo dizionario delle sette esoteriche e in fondo ad ogni voce segnala due libri: uno “serio” e un altro “delirante,” per coloro che vogliano approfondire le letture sull’argomento. Zolla invece, nella sua breve scheda, mostra il suo disappunto affermando: “La costruzione è astuta, il gioco degli argomenti serrato, la conoscenza della materia esoterica più che sufficiente, ma per un romanzo ci vorrebbe altro”(141). Molto più entusiasta si dimostra Maria Corti in “Mr. Borges, suppongo?”(139–143) con degli accenni agli aspetti linguistici e intertestuali del romanzo. Trovo giusto il suggerimento che tra le tante tracce nel *Pendolo* andrebbe cercato *Les Illuminés* di Nerval “dove ci sono i Templari, i Rosacroce, il conte di San Germano, Cagliostro, Cazotte, la Cabbala” [Naturalmente, Corti sa che Eco ha lavorato per molto tempo su *Silvie*). Qui aggiungerei che se c’è un romanzo italiano molto vicino al *Pendolo* questo è senz’altro *Il pia-*

neta azzurro di Luigi Malerba (anche qui troviamo tanti sospetti di complotti e di attività cospiratrici di sette sotterranee come la Massoneria). Purtroppo, una volta nella rete dell'intertestualità illimitata uno incomincia a pensare a tanti altri titoli come *Dio e il computer*, di Roberto Vacca (Bompiani, 1984), e i sospetti sulle tracce intertestuali non finiscono più. Siamo comunque d'accordo con il giudizio conclusivo della Corti che "A differenza del *Nome della rosa* questa seconda opera ci consegna un autore parimenti teso alla soluzione di questioni tematiche e formali, un vero scrittore a tutto tondo; forse il livello stilistico qui è più alto, c'è uno stile originale, perché più spiritualmente ampio e profondo è l'impegno dello scrittore."

"Ecofenomeno." Eco performance. Ecomania. Eco . . .

— 9 ottobre. *L'Espresso*, con tanto di foto di Eco in copertina (alla *Man of the year* del *Time*), proclama il dilagarsi dell'"Ecofenomeno." All'interno troviamo "Il mio piano"—una lunghissima intervista di Ferdinando Adornato arricchita da numerose foto—grazie a cui possiamo seguire Eco, più da vicino, per le strade di Parigi, nel *Conservatoire des arts*, e, in generale, sui luoghi del romanzo. Poi, come *testimonial*, seguono i commenti del grande storico Jacques Le Goff, "Il diavolo? È lui, Eco" (108-111). Insomma, tutto come uno spettacolare servizio sulla produzione di un *supercolossal*, diciamo tipo "Marco Polo," con tante foto sul *setting* e per le strade di Pekino, interviste a qualche *star*, e con i commenti di un esperto storico su Marco Polo e/o sulla Cina. Inoltre, per un autore-maestro di mappe, specchi e labirinti, non si poteva non includere "una mappa del piano," o meglio, "una sintetica realizzazione grafica per aiutare i lettori del romanzo di Eco." In realtà, più che la cartina con i disegni, ciò che aiuterà molti lettori è senz'altro (specialmente se aggiunto al dizionario di Calabrese, in *Panorama*) la mini-enciclopedia "A come Abulafia T come Templari" di Roberto Cotroneo su "i protagonisti, i luoghi, le cose."

L'intervista è come una "postilla al *Pendolo*" che certamente molti critici hanno già sezionato e spulciato per i loro scritti. Menziono peraltro, che anche qui Eco non delude i suoi lettori, parlandoci un po' di tutto: Storia, letteratura, scienza, cinema (e come potevano mancare James Bond e il piano *Spectre*?), semiologia, Parigi, ecc. Eco precisa che sono ben "millecinquecento" i volumi "alla base del

Pendolo.” E per chi si era perso l'intervista su *La Repubblica* il Nostro ribadisce, in nuce, lo scopo del suo romanzo:

c'è una malattia che si è impossessata della cultura e della politica della nostra epoca. Per questo motivo ho scritto *Il pendolo*: per denunciarla. È una “malattia dell'interpretazione” che ha influenzato tutto. . . . Il suo nome è Sindrome del Sospetto. Il suo strumento è la Dietrologia: dietro un fatto se ne nasconde un altro più complesso. . . . La vita viene interpretata come un eterno complotto. Anzi una catena di complotti. . . .

Tra le prime recensioni:

— 15 ottobre. *Tuttolibri*. Molto positiva la reazione di Lorenzo Mondo in “Nelle oscillazioni di un pendolo Eco cerca la verità”: “. . . un romanzo che colpisce per la padronanza di una ricca e fantasiosa erudizione, per la sferzante ironia, per la severa melanconia.”

— 21 ottobre. Sul *Corriere della sera* leggiamo un Carlo Bo molto deluso: “Addio, lettori di un tempo che fu.” Come sappiamo Carlo Bo è una vera e propria istituzione della terza pagina letteraria, oltre ad essere un maestro nel recensire testi senza necessariamente parlare del contenuto. Qui, forse perché Eco è l'autore di *Lector in fabula*, Bo preferisce parlare delle difficoltà dei lettori davanti al *Pendolo*, per poi concludere: “Eco non ha nessuna verità da trasmettere, gli interessa l'idea del messaggio segreto e non il contenuto del messaggio [. . .] Grosso modo potremo dire che il libro di Eco è fatto per un immaginario lettore nuovo . . . l'autore del *Pendolo* ha sepolto anche noi lettori del passato, lettori fatti soltanto di memoria del cuore.”

— 21 ottobre. *Europeo*: “Francoforte, la sindrome Foucault. Eco e Narciso” (142–145). Ormai tutti discutono di “Ecomania” e in questo reportage S. Pende e E. Regazzoni raccolgono alcune reazioni di scrittori quali Del Giudice (“perfetta e grottesca messa in scena dei mass media”), Pazzi (“un fatto deliziosamente irrazionale”), Elkam (“Eco . . . il Berlusconi della letteratura”), Montefoschi (“Ma poi Eco non è un narratore. È una volpe del computer”), Maraini (“L'effetto Eco non può che spingere all'estero i libri italiani”), Sanguineti (“Eco è il Martin Scorsese della letteratura”). Molto più pungente è la denuncia di F. M. Ricci contro la recezione di Eco da parte di molti intellettuali italiani: “Invidiosi, morti, schiattati, finiti dall'in-

vidia. Ecco cosa sono gli intellettuali italiani davanti a Eco. . . . Dicono che il romanzo è troppo difficile, che è inaccessibile. La gente vuole e compra solo cose difficili e inaccessibili.”

Una delle “vere” stroncature:

— 21 ottobre. *La Repubblica*: “Giocando a dadi con Eco e Foucault.” La recensione di Pietro Citati, forse più che per i suoi commenti (molto *ad hominem*) su Eco (ben rari quelli sul *Pendolo*) fa scattare alcune domande tipo: cosa fa Citati ne *La Repubblica*? Ha lasciato il *Corriere*? Come mai la recensione comincia in prima pagina (se non sbaglio, ciò si era avverato soltanto con *Le lezioni americane* di Calvino)? Va notato che il romanzo di Eco e la recensione di Citati, tutt’altro che argomenti di pagina letteraria, vengono presentati in un giornale nazionale come se fossero notizie scottanti di cronaca, da leggersi in prima pagina (questo è già in se stesso un altro “fenomeno” per la critica che si occupa dell’industria della letteratura). È indubbio che Citati diverte con la sua sottile ironia nel chiamare Eco un buffone al livello di “Aristofane, Rabelais e, forse Dostoevskij.” Ma dove sono i giudizi seri basati sul testo? Non è forse il compito dei recensori quello di scrivere per i lettori, per far conoscere i pregi e i difetti di un’opera? Qui invece sembra che si parli esclusivamente agli addetti ai lavori. Citati conclude che Eco “come tutti i Gurdulù, immagina di essere Joyce. . . . Ma Eco non era Calvino, né Cioran, né tantomeno Borges. Era soltanto Umberto Eco.”

Se questo è un esempio della nuova critica militante in Italia, possiamo capire le frustrazioni dei lettori di quotidiani e settimanali che cercano delle indicazioni, una guida, sulla narrativa o sulla poesia italiana degli ultimi venti anni.

I quotidiani e settimanali che, come dicevo, hanno fatto a gara a riprendere e riprodurre in varie forme le notizie di “Ecomania,” o dell’“operazione marketing” (o dei “complotti”) del *Pendolo* sono molti, e certamente non mancheranno le segnalazioni bibliografiche di questi scritti in articoli che analizzeranno, con giudizi seri, basati su letture più approfondite (e più complete), i pregi e i difetti del secondo romanzo di Eco. Comunque credo che *Il pendolo* dovrà fare i conti con una critica molto “sospettosa,” se non proprio cinica. A prescindere dal fatto che è proprio Eco, con il suo “caso: *Il nome*

della rosa," ad aver intensificato le polemiche e i preconcetti nei riguardi dei cosiddetti best-sellers (ricordiamo che alla fine di ottobre siamo già alla terza edizione, con più di 300 mila copie vendute), più importante, *Il pendolo* dovrà combattere i pregiudizi snobistici che accompagnano etichette come "romanzo postmoderno fatto di citazioni e con il computer."

In un lavoro *in progress* sto analizzando alcune delle tante similitudini con *La rosa*: complotti, apocalisse, Chiesa, mondo dei libri e di libri fatti di altri libri, citazioni in varie lingue, intertestualità, arte di decifrare/decodificare/interpretare segni, interventi dell'autore nella narrazione, digressioni, struttura di un giallo che in realtà è un *anti-giallo*, e così via. Spero qui di mostrare perché *Il pendolo* è anche una riuscitissima operazione ludica e teorico-enciclopedica, proprio del tipo che ci aspetteremmo da una mente, tanto sensibile quanto vorace, come Umberto Eco. Di fatto, sono del parere che tutto ciò ch'egli dice su Huizinga (cfr. "Huizinga e il gioco," in *Sugli specchi* 283-300) si può applicare molto facilmente agli scritti di "Eco ludens" e alla sua armonia di "gioco, cultura e coscienza morale."

Sappiamo dalle *Postille* che Eco non ama più il termine postmoderno, soprattutto perché in Italia, e un po' anche all'estero, viene abusato e spesso malcapito. Ciononostante, considero *Il pendolo* come un ottimo romanzo postmoderno—enciclopedico e intertestuale—in cui Eco ancora una volta dimostra di non poter resistere alla tentazione di voler dire tutto, richiamando tutto, cercando di parlare a tutti di tutto ciò che ha letto visto e sentito. Anzi, da questo punto di vista direi che *Il pendolo* è molto più ricco della *Rosa*, non solo per le numerosissime "passeggiate inferenziali" che i lettori potranno (dovranno) intraprendere nel seguire Casaubon & Company e il loro "Piano," ma anche per l'impegno dell'autore nei confronti di una società che da secoli cerca il punto fermo, cerca la verità, solo per perdersi facilmente e continuamente nell'"irrazionale," o peggio ancora, come conferma Lia, in una "lista della lavandaia."

Il pendolo, anche se un po' più difficile del *Nome della rosa*, dovrebbe divertire vari livelli di lettori: quelli "modelli" e "competenti" come quelli comuni. E come ne *La rosa* anche qui ce n'è per tutti: richiami di letteratura o di paraletteratura, di fumetti, di Western, e di tanti film che vanno da *The Thing*, a *Saturday Night fever*, a *The Raiders of the Lost Ark*. . . . Ma i film buffs si divertiranno con

le allusioni ai film di Bogart (come *Falco Maltese* e *Casablanca*), e con la loro parodia di questi da parte di Woody Allen in *Play it Again Sam*; dopo tutto, Casaubon, eccellente Alter-Eco, ammette ripetutamente di voler essere “il Sam Spade” o “il Marlowe della cultura” (182, 243). Certamente non rimarranno delusi i lettori che apprezzano l’arguzia e l’arte di Eco nel trattare abduzioni, congetture, segni e segni di altri segni, crittografia, e letture del mondo come una lettura di un testo. Sembrerebbe pure che Eco si sia divertito, con ironia e parodia, alle spalle dei critici che negli ultimi otto anni non hanno fatto altro che parlare della *Rosa* come un romanzo fatto con—o, per alcuni, fatto da—un computer (Eco ci assicura che alla fine degli anni ’70 non usava ancora i suoi *word processors*). Ebbene, per questi critici, ecco il computer Abulafia, al centro del *Pendolo*, strumentale per il romanzo nel romanzo di Belbo, con il suo programma *basic*, con i suoi *files*, e perfino con un esempio di stampante DMP (*dot matrix printer*) 9 puntini (34–35, 37–38) [i *files* di Belbo, forse per facilitare la lettura, sono invece in *letter quality*]. Immagino che Eco avrà voluto dire, basta con queste storie del computer, ora vi faccio vedere esattamente come si utilizza il computer per e dentro un romanzo. Ma, tutto sommato, che differenza c’è se Eco ha scritto *La rosa* con una Olivetti Lettera 44 oppure con un Olivetti M24? Con una stilografica o una penna a sfera?

Eco con Casaubon e Belbo (ma qui essendo “nel *piano* dei tre” dovremmo includere anche Diotallevi), sa anche fare dell’autoironia della sua passione di voler essere un “Marlowe della cultura,” e cioè di un detective che forse ama più l’arte di fare il detective nel cercare delle verità (grazie a congetture, ipotesi, induzioni, deduzioni, piste che portano su altre piste ecc.) che non le verità in se stesse. E per quanto possa sembrare banale, oppure un cliché (forse perché Eco ha estratto anche questa frase da qualche testo o film—e quindi ribadendo che è veramente difficile, se non impossibile, parlare “in modo innocente”—si vedano le *Postille*) penso che il lettore troverà bellissima la conclusione di Casaubon/Eco nell’affermare che nella vita: “Si capisce tutto quando non c’è più nulla da capire.”

Sempre sul filo della parodia e dell’autorironia, Eco ha inserito al centro del romanzo una discussione sul *feuilleton* [si vedano innanzitutto le pagine 389–390 dove leggiamo frasi quali: “Io col *feuilleton* ci giocavo, per passeggiare un poco fuori della vita”; e “Ancora una

volta, per sfuggire all'inquietudine della Storia, Belbo aveva scritto e rivisitato la vita per interposta scrittura"). È indubbio che queste parole non facciano pensare ad un'operazione postmoderna/citazionale e/o a un romanzo puro *divertissement*. Cioè dubito che Eco non abbia previsto che tra le tante passeggiate inferenziali da lui piantate, frasi come queste non faranno dire ad alcuni critici: ecco esattamente quello che sta facendo Eco con questo romanzo. Questo perché, come vediamo dalle interviste, Eco sa parlare apertamente non solo dei complotti interni al *Pendolo* ma anche delle voci dei complotti intorno al *Pendolo*. E quindi non ci sorprende se nel *Pendolo* troviamo accenni alle polemiche della "fabbrica del romanzo" e dell' "industria dei best-seller." Eco sa che tutti sanno che il libro oggi è poco più di un prodotto in mano alle grandi *corporations*, o alle "joint ventures" (196), e cioè che oggi più che mai il libro è legato a Wall Street. Questo lo afferma esplicitamente Garamond (il quale, forse per i tanti matrimoni e divorzi tra le grandi case editrici italiane, mi fa pensare a Gar(zanti)-Mond(adori), Einaudi, Rizzoli e Bompiani tutte assieme): "Ma anche l'editoria è un'industria, la più nobile tra le industrie, ma una industria" (195).

Se il libro è oggi il prodotto di un sistema editoriale industrializzato, e se un romanzo deve competere sul/nel/al mercato, come tutti gli altri prodotti, che male c'è se per un buon romanzo come *Il pendolo* (un riuscitissimo giallo metafisico-enciclopedico *sui* [Eco] *generis*) si utilizzano le tecniche più aggiornate di *marketing* per farlo conoscere? Una volta aperta la scatola: ai lettori l'ardua sentenza.

University of Toronto

Interview with Northrop Frye

Francesco Guardiani

It is perhaps the idea of longevity that most often comes to mind in thinking of Northrop Frye. I am not referring, obviously, to the age of the man, who, although in his seventies, continues to write book after book with undiminished intellectual energy, but to the age of his theory of literature. After so many meteors that appeared and vanished in the sky of criticism in the last two or three decades, Frye's star remains brighter than ever. From the time of his seminal work on Blake (*Fearful Symmetry*, 1947) he has followed a well defined critical path, one which today, after countless essays, has become a wide and well-levelled highway, travelled by scores of students as well as by seasoned professors. A highway such as this is clearly marked in every map and therefore it might appear superfluous to retrace its route. But every cartographer of literary criticism has his own style and his own set of abbreviations, and perhaps only with the superimposition of several different maps is it possible to get one's bearings. It might be of some value, then, to open this interview by sketching a brief outline of the Fryean highway: it will remind the reader of the general direction of his criticism and supply a context for the conversation that follows.

Terry Eagleton, one of the least sympathetic readers of Frye, once defined him as a "proto and post-structuralist" (Eagleton 1986, 123-133). The prefix "proto" is there to remind us of a scientific approach to literary criticism noted especially in *Anatomy of Criticism*, whereas the "post" refers to a sort of "degraded romanticism" which Eagleton sees in the human desire for creativity which can only realize itself in the realm of Paradise. I think that these highly provocative remarks bear some elements of truth, something positive about Frye that even his staunchest critics are forced to acknowledge. Eagleton implicitly recognizes, in fact, what is most important in Frye's theory, namely his concept of literary structure.

Structure is, first of all, the idea one develops after reading a work of literature and asks oneself what its total meaning may be. It is,

therefore, a perception of the work as a whole. Even this rather elementary concept of structure could be disputed by some "pre" or "post" structuralist critics since they appear to be interested more in "meaningful" segments of the text rather than in the total vision that it projects. In Italy, this totalizing concept of structure still meets some resistance, especially for those who cling to the "poesia e non poesia" dichotomy of Crocean memory, which assigns pre-eminence to particular passages of the text over the others. However, the fact is that this concept of structure has entered in the practice of criticism everywhere; if nothing else, it has become an easily recognizable critical term.

Frye, however, goes beyond this. His idea of structure surpasses the boundaries of the literary work and extends over literature itself, taken in its totality. The amplified concept of structure presupposes an "order of words," an internal framework integrating every work of literature, which is recognizable in the conventions, genres and clusters of archetypes within which literary creation finds expression. Such a framework is described in detail in *Anatomy of Criticism*. Here Frye is undoubtedly a "structuralist," in the sense that the enlarged concept of structure leads him to identify the series of categories that sustain the entire framework. But his type of structuralism is of a peculiar brand, certainly different from that of the French school—to which the term is more commonly associated—where there is a programmatic search for the "deep structures of narration" presenting the rigour and the coherence of scientific results.¹ Over the years, Frye has distanced himself even more than before from the "pre" and "post" structuralists who tend to focus their attention on smaller units of literary discourse: new criticism points to the ambiguity of the verbal texture, deconstruction insists on the unsubstantiality of language, always "delayed" in offering its meanings.

Frye has proceeded towards a definition of structure even ampler than the ones already formulated. It is one that takes into account the whole context in which literature expresses itself, one, that is, which encompasses all of the humanities. The unifying force in this bold and general vision of literature is mythology. Mythology is a *factum* of mankind that is the highest testimony of human capacity; it is with it and within it that man creates and gives shape to his

own destiny. The purely creative activity of the arts carried on in this context is flanked by the other speculative activity of mankind, which is the pursuit of science. At the apex of Frye's vision we have therefore a double perspective concerning the main activity of the human intellectual; on one side energy is channelled toward the creative, on the other toward the descriptive. The universe of mythology is an all-encompassing entity, but it excludes the world of science because it merely tells what is there and not the human reality that we *make*: "I would even risk the suggestion that the physical sciences have never contributed anything to the mythopoeic world-picture except through misunderstanding and misapplication. If that is true, then the moral is clearly that science is its own world-view, and should be distinguished from the mythical one" (*The Stubborn Structure*, 18-19). This statement indicates clearly the abyss which separates Frye from the French school of Structuralism, oriented toward a scientific understanding of all human experiences.

The world of the critic, then, has to focus on the world of creation, the world of myth, where the total vision of the human condition is represented. The function of the critic is to show the relevance of this world to society. In fact, the critic is the mediator between art and society, and this is why "the great bulk of criticism is teaching at all levels, from kindergarten to graduate school" (*The Educated Imagination*, 55). The work of the artist is the fulfillment of the creative energy of man in its purest form; nature, the "outside" world exists only because man is in it and gives it shape through artistic creation. The responsibility of the critic, then, is precisely to show us the reality of the "inside" world which is the true world: "Reality is what we create and not what we contemplate" (*The Stubborn Structure*, 51).

In conclusion, Frye's vision of literature implies a vision of life in which man, because of his creative energy, is recognized as the only divinity able to give shape to the world. And if mythology gives us an assurance of being immersed in such a world, its human shape reminds us of its finite form and calls on our responsibility to recreate it.

* * * * *

FRANCESCO GUARDIANI: The main thesis of *Anatomy of Criticism* was the establishment of a 'new science,' if I may use the expression, of literary criticism as an empirical, systematic and progressive discipline drawing directly from literature the necessary instruments of analysis. The new discipline should be free from the direct experience that one might have in reading literature and free from the dependence on other disciplines such as philosophy, psychoanalysis, history *et cetera*. In regard to the first point, what do you have to say to Harold Bloom protesting that "There are no texts. There are only ourselves"? (Salusinszky, 73). Do you think that criticism can be creative? In regard to the second point, I would like you to expand on what you have observed lately, when you said that criticism has not really evolved from its infancy, being "still bound up to ideology, and consequently much more concerned to develop the language of argument and thesis than really to embark on the empirical study of literature." (Salusinszky, 32). Are you less hopeful now, with respect to the establishment of a new criticism, than you were thirty years ago?

NORTHROP FRYE: I don't see that Bloom's remark is anything more than a *boutade*: it's a statement of pure solipsism, and while solipsism is always difficult to refute, it's also easy to ignore. I've rather lost interest in talking about the scientific nature of criticism, not because my views have changed, but because conceptions of science (more particularly social science, which is the context involved) are still too inflexible. But whenever critics disagree with each other the only effective disagreement is about the meaning of a text, and the text is always there to appeal to.

As there are now about fifteen schools to every one that there were in the nineteen-fifties, it is about fifteen times more true than it ever was that criticism is bound up with ideologies. Good work may be done within any critical school, but in the aggregate they form a self-enclosed interminable argument. What I feel now, however, is that the pluralistic tendency must work itself out to exhaustion before any real advance in criticism can occur.

FG: Literary criticism has been constantly sustained by the support of philosophy. Storms of scholars in the past studied Kant, Hegel

and, at least in Italy, Croce in order to speak competently as literary critics. Today they study Nietzsche and Heidegger. 1. Do you think it is a healthy attitude? 2. Do you think it is necessary to contain the influence of philosophy to remain in the boundaries of literary criticism? 3. Where does philology fit in this concentration on theory? 4. How about the help that a critic can get from psychology? (I know that I am speaking to someone who has meditated on hundreds of books of psychology, who has a particular penchant for Jung, who has recently written on Lacan . . .).²

NF: In my student days, the literary establishment was mainly philological and historical (the study of modern literatures in the 19th century grew up partly as a by-product of imperialistic ideology, which doesn't say that the study itself was wrong). A number of my seniors were reacting against this and stressing the relevance of philosophy, forming what was called a "history of ideas" approach. I belonged to a generation in which the relevance of psychology and anthropology was also becoming obvious. No sensible critic can question the relevance of these disciplines to the literature that borders on them: what I have consistently objected to is turning literary criticism into a specialized branch of philosophy or whatever.

FG: In a previous conversation, never recorded, you mentioned that your reading of Vico was an important and revealing experience. You felt that you "had been there before" having previously studied Blake and having been "inoculated," that was your word, by his works. What were the cycles of history that you found in Blake?

NF: Blake saw the revolutionary movements of his time in America and France as a repetition of the revolutionary movements in the Bible represented by the Exodus in the Old Testament and the Resurrection in the New. Both of these "betrayed" revolutions: The Exodus turned into Jewish legalism and the Resurrection into Christian authoritarianism. He saw the industrial movement of his time, including the slave trading in America, the Napoleonic wars, and the intellectual rationalizing of these things, as evidence that the revolution in his day also contained elements of his own reversal. Out of that he developed a cyclical view of history,

symbolized as a periodic birth of "Orc," the revolutionary impulse, Orc being eventually martyred or aging into the opposite of himself. "The Mental Traveller" is one of several poems that describe this.

FG: Vico, like Blake, was interested in understanding the products of mankind, rather than its environment. But Vico, unlike Blake, had no problems in recognizing the presence of a divine power external to man. Who made the world of nature for Blake?

NF: Vico lived in a much more hysterical climate of opinion than Blake did, and he deliberately avoids all problems connected with sacred or Biblical history. But his axioms of *verum factum*, that man understands only what he has made, and that he has made history, obviously carries him far beyond this putting of history into sacred and profane compartments. As for Blake, he regards nature as either chaos or a human creation: "where man is not, nature is barren," he says, and in the imaginative or creative state all objects in nature are "men seen afar."

FG: Blake, you say, "is the first person in the modern world who understands that the older mythological construct had collapsed and that a new one had to be created" (*Creation Recreation*, 55). What is the sense of "creation" for him and how far is he from Nietzsche?

NF: All creation for Blake is also recreation. What is recreated is the original creation before the fall, the fall being a power-struggle among "Eternals," human-titanic beings. Hence all creation today has a pre-existent model, and *The Four Zoas* ends: "How is it that all things are chang'd, even as in ancient time?" For him all energy is either creative or perverted and destructive: there is no "will to power" in him as in Nietzsche, where power is not identified with creativity.

FG: You made extensive use of the concept of typology ("a vision of history") in *The Great Code*, the Bible being the typological text *par excellence*. Yet the temporal distance that necessarily seem to associate the antitype to the type is disregarded by Blake as a fallacy. How do you reconcile his "eternal Now" with typology?

NF: Blake thinks of the climax of imaginative power as the collapsing of time into an "Eternal Now," certainly. But he also realizes

that man lives in history, and describes, among other things, a temporal sequence of seven ages symbolized by different names under which God has been worshipped, the last two being Jehovah and Jesus. Both Testaments of the Bible represent a past looking forward to a future: what Blake means by the "mental fight" of building a New Jerusalem is the turning of the future into the present, not waiting for some inevitable process to unroll itself.

FG: It is your view that there is something in Blake that makes him stand out of his own historical time. Harold Bloom said that reading *Fearful Symmetry* one never knows when Blake ends and Frye begins. I believe, with many others, that in fact your work as a critic, like Blake's writings, has a certain atemporal quality even though it is clearly rooted in our times. Have you ever thought about it?

NF: I think every creative effort springs out of its own time, and to the extent that it "springs" it rises above it. One cannot deal critically with any writer without taking both his relation to his own time and his relation to us into account. There must be elements in Dante that rises out of the thirteenth century or he would not still be a great poet to us; but if we ignored his thirteenth-century context we should simply be kidnapping him into our own cultural presuppositions. I felt that I could write about Blake only by entering his mind as completely as possible; but I think I kept his eighteenth-century context in mind too.

FG: Bloom has no problem in seeing literature, and literary criticism with it, as a narcissistic experience. Your idea is totally opposed to that, but narcissism seems to be very common among creative writers. Do you see some value in it? You clarify the difference, in *Creation and Recreation*, as well as in *The Great Code*, between two different kinds of faith: the one we think we believe in and the one that is the principle of our actions, which is rooted in our cultural identity. Do you see the possibility for literature to touch us on the deeper level of faith?

NF: Narcissism is the normal attitude that most writer, and probably all readers, begin with. It's essentially an immature attitude, and must be outgrown before any genuine distinction in creative or critical work can emerge. At a certain point you realize that that

lovely face is in the water and that yours is in the air, at that point you stop seeing the reflection of yourself and start looking for fish. Similarly, there are two levels of reacting to literature. One can think of one's reading as an acquirement, as a body of cultivation one possesses: that's a stage of connoisseurship, where the moral nature is not touched. I think there are much profounder and more deeply committed ways of approaching literature, and that those would affect the personality, but most people who get to that stage do so unconsciously.

FG: In your theory, in general, and in your dealing with Canadian literature in particular, you have resisted the notion of the "global village," proposed by your good friend the late Marshall McLuhan. You said that the trend to unify and to conglomerate, which is so clear in politics and economics, is reversed in literature and culture. Yet more and more people in our day and age move from place to place, from country to country, from culture to culture; a good number of "Italians" I know here do not speak the language of their parents, some of them were born in Belgium, in Germany, in Switzerland, where their parents had settled before deciding to move to Canada. What is their cultural identity? Where is their "genetic identity" so important in your concept of faith. Moreover, the movement from culture to culture can be an intellectual journey of no less importance: your "Canadian" ideas are shared by readers in South America and in Japan, Derrida was born in Africa, educated in France and is now mostly appreciated in the U.S. Do you regard these cultural exchanges as ineffectual in defining cultural identity?

NF: McLuhan's global village was a conception developed quite explicitly in connection with the electronic media, and it's true that they impose a cultural conformity wherever they go. But there are also cultural cottage industries, like writing and painting and composing, that trend to decentralize society and form a kind of counter-environment. When I speak of being "rooted" in a culture I'm using a vegetable metaphor, and man, being an animal and mobile, can choose (or at least drift to, like a seed) the place where he will root. There are expatriate writers, but they're not necessarily rootless. They've simply gone somewhere else, and I should certainly agree that movements from one culture to another

can be a deeply enriching experience. The essential thing is that one should write out of an imaginatively coherent environment, however one constructs it. By that last I mean that the coherent environment may not always be *there*: D.H. Lawrence roamed all over the world looking for his imaginative home, but it was that home he wrote from whether he was in Australia or Mexico or Sardinia. Coherent environment are always communicable and intelligible to other communities over the world, so that a writer may write in Nigeria or Colombia and get a Nobel Prize in Sweden.

FG: From the previous question I am tempted to expand into a much debated topic of today, the woman's cultural identity. Women's Studies is becoming increasingly relevant, in North America at least, as a 'new' subject in the humanities. Do you see significant innovations coming from it in the area of literary criticism?

NF: I find feminist criticism most interesting when it's an aspect of social history. The main principles of its specifically literary criticism are disappointing: they're quickly exhausted and don't sustain any novel or challenging interest. I'd much prefer to believe that it represented as new and important a dimension of sensibility as you suggest, but I haven't found it so, even if that is a statement only about me.

FG: In a recent interview Barbara Johnson expressed the very interesting notion that "women are all trained, to some extent, to be deconstructors . . ." (Salusinszky, 169). It seems clear that there is a 'different' point of view out there, of enormous importance, that in the development of literary criticism has been completely neglected. How do you feel about it?

NF: The remark quoted is certainly interesting, but the word "trained" sounds a bit ominous: it suggests that deconstruction may be a twentieth-century form of needlework. Freud, though not highly regarded as a feminist writer, remarked that women were much quicker than men at picking up the subconscious elements in communication, and I suppose that that ability is related to deconstruction.

FG: On a theoretical level deconstruction criticism appears to be well grounded. You also gave credit to Derrida for having expanded

the notion of 'delay' (*Creation and Recreation*, 19–20). But do you see any problem coming from practical criticism? It appears to me that when the elusiveness becomes the rule one seems condemned to remain in the dark. There is also the problem of the infinite possibilities of 'other' meanings, of multiple 'differences,' appearing in every line of a poem which, therefore, one might never finish reading. Do you see in the insistence on ambiguity and on texture (rather than on all-encompassing structures) a return to a type of criticism of the past? Do you see deconstruction as the most important post-structuralism trend?

NF: Yes, I think post-structural criticism is the "new" criticism of two generations ago refurbished with a more elaborate theoretical framework. One is post-structural and the other pre-structural, but they both neglect the totality that the word "structure" is a metaphor for, and concentrate on texture. When I say totality I don't mean anything that can be finished and done with, but something that suggests a context or bigger totality beyond itself, in the way that the work of literature has the rest of literature for its context. I think it's only that sense of context that enables literary scholarship to make genuine advances.

In the Middle Ages the logic of syllogism promised new knowledge, but failed to provide any because the conclusion said only what the major premise told you already. So it remained simply a methodology for ensuring correct reasoning. I think the logic of supplement may be in much the same case: it's a methodology of discovering aspects of texture, but not a progressive way of learning about literature.

FG: Marxist critics do not like deconstruction for obvious reasons. They are closer to your position because you assign great relevance to the social function of criticism. Where is the point where you split from Marxism?

NF: I split from Marxism at the same point where I split from everything in criticism that finds the essential explanations of literary phenomena in something outside literature. I seldom object to the explanation itself, only to the assumption that it's not just one of many, but *the* explanation that makes all others unreal.

FG: There is a new tendency today to see Marxism not as an ideol-

ogy, but as a method to assess, verify, and possibly condemn all ideologies. Do you see this as a healthy trend?

NF: The tendency you speak of is a return to the original Marxist conception that it was the one structure of knowledge that had no ideology, ideology being only what bourgeoisie and counter-revolutionaries developed to avoid the challenge of the revolution. Whenever Marxism came to political power, however, it turned into one more defensive ideology. Marxism has always insisted on the inseparability of its theory and its practice, but it seems to me that an inconsistent Marxism, pure theory with no reference to what Marxism actually does to culture when it gets the chance to do it, would be the healthiest possible form of it.

FG: The social function of the critic is that of bringing people close to the arts, to open the access to a higher level of humanity. Yet the prospect may appear rather confusing if we consider that there are artists, immersed in the arts, whom you do not hesitate to call "ideological fat-heads" (Yeats, Pound and Lawrence, for instance). Should the critic, then, separate the poetry of an artist from his ideology? Is this possible to do without misrepresenting the artist?

NF: I once wrote a book on Eliot in which I began with two chapters on him as a critic. The first chapter dealt with his polemical and ideological criticism and treated it as part of a temporary fashion; the second chapter dealt with his genuine literary criticism, which has been permanently influential. I don't think I misrepresented Eliot, because I included both aspects of him, but it seemed to me that the two aspects fall apart like chalk and cheese. I did this mainly as an experiment for myself, trying to see if a writer's genuine work (as I saw it) could be separated from what looked to me just anxiety-junk. I think the separation is possible, though I'm aware of the easy objections to saying so. I know, for instance, that my own anxiety-junk would get into the act, but other critics could take care of that. Ezra Pound was a great poet and a nut: perhaps some great poets have to be nuts, but great poetry and nuttiness will always be different things, and it's part of a critic's job to see them as different.

FG: Your concern about the social value of literature has led you to work on an endless number of committees, both here and in the

U.S., for the review of school *curricula* from elementary school to university, not to mention your work as an advocate of the unlearned (no critic that I know has ever had the inspiration, or the courage, to produce something that comes close to that little masterpiece that is *The Educated Imagination*); you have also worked as editor of textbooks, and have always been available to lecture all over the world. Yet you never institutionalized your theories and concerns with a school. Why?

NF: I suppose the short answer is that I now know enough about institutions not to want to become an institution. My experience with students, more particularly undergraduates, has given me an immense respect for non-specialized public opinion and I should want my influence to be a pervasive force that would help to set other people a little freer to do what they wanted to do in their own way. Some of them may turn antagonistic to me: that's their way of being influenced. But my influence is one thing, and I hope a good thing: discipleship, with its routine of the did-he-really-say-this-or-that, seems to be tedious, not to say sinister.

University of Toronto

NOTES

- 1 The differences between Frye's structuralism and that of the French School are clearly described by Paul Ricoeur in "*Anatomy of Criticism or the Order of Paradigms*."
- 2 For a detailed and complete list of Frye's works, including his writings on psychology (Freud, Jung, Bachelard, Lacan), see the voluminous updated bibliography compiled by Robert Denham.

WORKS CITED

- DENHAM, Robert D. *Northrop Frye. An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1987.
- EAGLETON, Terry. "L'idealismo nella critica americana," *L'ombra d'Argo* 3 (1986), n. 7-8: 123-133. The article originally appeared, in English, in the *New Left Review* (1981), n. 127: 53-65.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1957.
- . *Creation and Recreation*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1980.

- . *The Educated Imagination*. Toronto: CBC Publications, 1963.
- . *The Great Code*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- . *Fearful Symmetry*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1947.
- . *The Stubborn Structure*. London: Methuen & Co., 1970

RICOEUR, Paul. "Anatomy of Criticism or the Order of Paradigms," in *Essays in Honour of Northrop Frye*, Eleanor Cook *et al.* eds. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1983: 1-13

SALUSINSZKY, Imre. *Criticism in Society. Interviews with J. Derrida, N. Frye, H. Bloom, G. Hartman, F. Kermode, E. Said, B. Johnson, F. Lentricchia, J.H. Miller*. New York-London: Methuen, 1987.

GIOVANNI MELI. *Don Chisciotti and Sanciu Panza*. Translated into English verse with an Introduction and Notes by Gaetano Cipolla. Illustrated by Giuseppe Vesco. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1986. Biblioteca di Quaderni d'Italianistica No. 2.

Il tramonto della cultura siciliana di Giovanni Gentile, edito per la prima volta nel dicembre del 1917, costituisce indubbiamente il punto di partenza per uno studio dei giudizi critici sul movimento culturale e spirituale della Sicilia del secolo XVIII. Il giudizio del Gentile, infatti, inciderà notevolmente sulla futura valutazione critica, sia negativa che positiva, dell'atmosfera culturale del Settecento siciliano e susciterà, anche se con echi tardivi, una vasta ed accesa polemica. Il filosofo di Castelvetro presenta una Sicilia tagliata fuori dal processo di rinnovamento europeo e chiusa in un mondo quasi arcaico. La polemica fiorì nel 1951 e agli inizi degli anni sessanta: i fautori della tesi gentiliana, tra cui ricordiamo Giuseppe Maria Sciacca, Rodolfo de Mattei, Ernesto Pontieri, Rosario Romeo e Gaetano Falzone, vedono una Sicilia refrattaria alle risonanze culturali, ed impiegano, per descriverne le condizioni, l'espressione gentiliana "Sicilia sequestrata" [G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, 2a ed., (Firenze: Sansoni, 1963), pp. 4-5]: il gruppo degli oppositori, tra i quali Eugenio Di Carlo, Virgilio Titone, Giorgio Santangelo e Santi Correnti, presentano al contrario un'isola apertissima alle idee di rinnovamento e alle nuove correnti del pensiero europeo, quasi (usando un'espressione ironica di Francesco Brancato) "una piccola Francia illuministica e rivoluzionaria" [*Storiografia e politica nella Sicilia dell'Ottocento* (Palermo: Flaccovio, 1973), p. 19].

Nelle pagine introduttive al *Don Chisciotti and Sanciu Panza*, Gaetano Cipolla ci presenta con chiarezza e maestria l'ambiente storico, culturale e sociale in cui visse l'abate Meli ed entra subito nel vivo della polemica. Il traduttore dell'opera meliana—se anche per certi aspetti è molto cauto ed equilibrato nelle sue prese di posizione e nei suoi giudizi—si schiera, nell'ambito della polemica, accanto al Santangelo e al Titone, osservando che "modern research has proved conclusively that Sicily, especially during the second half of the 18th century, was not the backward island completely cut off from civilization that thinkers such as G. Gentile had supposed it was" (p. 1). Se da una parte conveniamo con il Cipolla che la Sicilia del diciottesimo secolo non era né arretrata né "sequestrata . . . da ogni relazione col resto del mondo" (Gentile, pp. 4-5), ma nemmeno una "piccola Francia illuministica," dall'altra ci sentiamo in dovere di fare una apologia del Gentile e del suo *Tramonto della cultura siciliana*, lo scritto in cui viene usata la tanto bistrattata espressione "Sicilia sequestrata."

Innanzitutto è giusto riconoscere al libro del filosofo di Castelvetro un merito immediato, di aver cioè spronato i vari critici di storia siciliana ad uno studio più approfondito del secolo XVIII in tutte le sue manifestazioni politiche, sociali, religiose e culturali. Vogliamo quindi precisare subito che alle radici della polemica scaturita dallo studio del Gentile sta un errore di fondo: quello di aver estrapolato il parere critico sopra citato dal contesto della genesi del libro e dal suo contenuto. Anzitutto bisogna dire che il giudizio del Gentile è stato senza dubbio influenzato negativamente dalla scomparsa nel 1916, un anno e mezzo prima della pubblicazione del *Tramonto*, di tre grandi rappresentanti della cultura siciliana, Giuseppe Pitrè, Gioacchino di Marzio e Salvatore Salomone Marino. Inoltre è criticamente incorretto isolare questo giudizio del filosofo dal contenuto globale del libro, in quanto egli stesso riconosce, più avanti nell'opera, l'apertura dei siciliani alla cultura europea: la Sicilia, osserva il Gentile, non era rimasta chiusa "come qualche volta s'è detto, alle idee che venivano d'oltralpe" e sia Rousseau che Voltaire erano a Palermo letture di moda verso la fine del Settecento. (Gentile, p. 17) Ed è lo stesso Gentile che presenta, più avanti nell'opera, alcuni nomi di letterati e filosofi che hanno contribuito a questo processo di rinnovamento: Tommaso Campailla, Tommaso Natale, Vincenzo Miceli, Vincenzo Fleres. In tal modo il parere negativo del Gentile viene mitigato tanto da invalidare la polemica, in quanto entrambi le fazioni approdano alle stesse conclusioni, viste tuttavia sotto una diversa prospettiva: i gentiliani, pur asserendo che la Sicilia del Settecento era "sequestrata," fanno delle concessioni che indicano un legame con il resto della cultura europea, mentre il partito degli oppositori sostiene che l'isola era sì aperta alle idee delle nuove correnti, ma ne ammette la refrattarietà in certi settori.

Il processo di rinnovamento della cultura siciliana del Settecento è puntalizzato dal Cipolla, a cui non sono sfuggiti gli accostamenti Campailla-Cartesio, Natale/Fleres-Spinoza, Miceli-Leibniz. Tuttavia, il nesso più solido tra la cultura siciliana e quella europea è il Meli: e questo il traduttore del *Don Chisciotti*—opera definita "the meeting point between the principles of the Enlightenment and the ideals of a deeply conservative society" (p. V)—lo ha dimostrato con perizia di studioso attraverso un'analisi acuta e minuta delle varie opere del Nostro, dalla *Fata Galante* alle *Origini di lu munnu*, dalla *Buccolica* alle *Elegie*, dalle *Favuli morali* al *Don Chisciotti*—acutissime sono, a nostro avviso, le pagine dedicate all'accostamento tra il *Don Chisciotti* e *Sanciu Panza* meliano e il *Don Quijote* del Cervantes: le due opere, scrive il Cipolla, "must not be seen as an original and an imitation, but rather as two different manifestations of the same archetype" (p. XXIII)—. In breve, la figura del Meli che viene fuori dall'introduzione del Cipolla è quella di un Meli europeo, un letterato i cui interessi e intenti culturali non sono esclusivamente di natura regionale, ma ben rappresentano il clima intellettuale europeo.

Il Cipolla considera la presente traduzione come un voto di fiducia al Meli e in particolare al *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, un poema che è un microcosmo della produzione meliana e che riflette la sua personalità poliedrica, "a poem that reflects, perhaps more fully than any other of his works, the author's personality and the conflict of his time" (p. XII); esso infatti può essere ed è stato esaminato come documento storico, come documento di costume e come opera letteraria. Il *Don Chisciotti* riproduce anche "in a microcosm the linguistic physiognomy of the poet" (XXXI): una lingua che sfugge ad ogni tentativo di categorizzazione, ma le cui componenti essenziali sono la lingua letteraria italiana, mediata tramite la tradizione arcadica, e il siciliano. Le molteplici interrelazioni tra queste due componenti della lingua meliana sono accortamente riprese anche nella versione inglese, tramite l'uso di forme arcaiche o gergali, e il contrasto tra linguaggio sostenuto e linguaggio popolare o colloquiale.

La traduzione dell'opera—nella nota introduttiva sono anche tradotte per intero almeno tre delle poesie più conosciute dell'abate palermitano ("lu labbru," "l'occhi" e "la vucca"), nonché diversi brani di altri poemi—è basata sulla edizione delle *Opere* del Meli curata da Giorgio Santangelo (Milano: Rizzoli, 1965: tuttavia a pagina 225, nota 1, forse per refuso tipografico, leggiamo 1955), che per la sua perizia filologica resiste ancora al tempo e la cui introduzione è da tempo considerata uno dei punti di partenza per la critica meliana. Partendo dal presupposto che ogni traduzione valida di un'opera è anche un atto di interpretazione, mi asterrò dall'indicare quei casi in cui la traduzione del Cipolla può essere considerata troppo libera o troppo pedissequa; per questo eviterò di dilungarmi sul minuzioso e preciso lavoro linguistico del Cipolla. Di ciò il lettore può rendersi conto personalmente, in quanto la presente edizione presenta uno accanto all'altro il testo siciliano e la versione inglese. Tuttavia, mia sia concessa una sola osservazione di carattere generale: perché non basare la traduzione sull'*editio princeps* del 1787? Infatti, servendosi come testo-base dell'edizione del Santangelo, il Cipolla traduce in effetti non il testo meliano, ma una sua interpretazione, sia pure ottima. Con questa osservazione non si vuole comunque sminuire l'eccellente lavoro del Cipolla che ha mostrato maestria sia nel rendere l'agilità e le sfumature del verso meliano che nel tradurci il pensiero dell'abate palermitano.

La traduzione del Cipolla acquista maggiore validità anche grazie all'eccellente e già discusso saggio introduttivo, alle 30 dense pagine di note a carattere esplicativo e critico, e alla folta ed aggiornata bibliografia, incorporata nel testo dell'introduzione e delle note. Per di più, le non poche illustrazioni di Giuseppe Vesco non solo hanno saputo catturare lo spirito del poema meliano, ma aggiungono eleganza alla presente edizione.

SALVATORE BANCHERI

Erindale College, University of Toronto

Luciano F. Farina. *Glossario semantico dialettale Luganese (SDG) computerizzato*. Bellinzona, Switzerland: Archivio Storica Ticinese (AST), 1983 (1984), 304 pp.

Computer applications for language and literature studies have either involved the production of aids with which most of us are familiar (e.g. concordances and indices) or have involved the use of the computer for the analysis of specific works. Farina has combined these two functions in a system which prepares reference works and which allows a scholar a good degree of interactive access to memorized data for the purpose of performing analytic tasks. This Glossary is the first result of experimentation in automating lexicographical practices—in particular the most time-consuming ones like editing and providing location of citations—and is an early attempt to bridge computer scientists (who view linguistic computer applications as a humanistic subject) and their counterpart—the humanists who consider them part of computer science. This progress-hindering view is partially offset by this *SDG* which cleverly combines technology and traditional scholarship. Like others, I think some computer criticism subsides the more sophisticated becomes its adaptation to envisioned tasks, especially analytic ones. The achievement of morpho-semantic discrimination in the execution of concordances by Farina (here, unfortunately, not published with the Glossary due to severe financial limitations as pointed out in V. Gilardoni's preface to the reduced edition) is an example. This and other edit-analytic features point to a new methodology that has been largely overlooked because of lack of experience on the part of those who have traditionally undertaken literary analysis. In general this work proves that the computer can augment the critics' judgement, not replace it, and it does so in a convincing manner.

Two major interrelated linguistic innovations catch a traditional lexicographer's attention. Objectivity and exhaustive documentation on the one hand, and the absence of traditional citations (limited and subjective) on the other. The latter is replaced through integral publication of the text and with the correlation of each word to its location and to its relative and total frequency. Thus the arbitrary character of a century-old tradition is critically exposed, and, more importantly, shown to be replaceable by at least this one alternative. This work, which constitutes the beginning of a series devoted to *Non-literary Italian of the XIV–XV Centuries*, is a study of statutory Italian language and laws, and a needed complement to the various *Spogli elettronici* of Italian literary texts initiated long ago. Farina's 1981 monographic study (in the same AST series), titled "Realtà e potenzialità della computerizzazione: introduzione ad un glossario semantico dialettale luganese computerizzato" (n. 347), is a required introduction to and presentation of this *SDG* (n. 383). Among the discussed premises one finds the basic realization the rich Italian tradition of indexed literary

texts required a parallel system treatment of non-literary texts.

Among the first computer users in Italian applications in the United States, Farina pursued a path at Ohio State University which enabled him to go beyond the standard concordance/indices execution. He ventured into designing a Linguistic Data Management System (LDMS, a research tool) also known as *LEXED* by the system's analytic module used in the humanities for both linguistic and content analysis (computers in the Humanities, 17, 3 (1983). The Italian-Swiss *Glossary* reflects the micro-computer version adaptation for language processing (including composite accented foreign language characters back in 1981). This intuitive merging of wordprocessing functions and analytic task performance within a unified system proved fruitful. Thus this *Glossary* is an experimental expression of an exciting methodology designed to more easily access large quantities of data useful in the verification of past linguistic assumptions and views. Its data is a textual referencing of early Luganese and an effective reflection on modern computational techniques. Without claiming to have devised an all-purpose definitive tool, Farina's prototype is available and open to yet further amelioration. As an operational system it clearly points to a strongly pragmatic approach—at risk of being criticized by formalists—and is focussed on documenting not so much a "formal" language system, but rather its actual use and diachronic variation.

Methodology and linguistic values of the presented data are interdependent. A further proof of their close rapport is evidenced by the author's effort to avoid any "normalizing" of texts. The hitherto unpublished, *Sonvico* texts are a careful transcription by a medieval historian (L. Moroni-Stampa) well known for his editorial works in the juridical field. The Anderloni-Lazzati (*Valsolda*), Heusler (*Capriasca & Carona*), and Casella (*Carona-Latin*) editions are also reproduced with full respect of vacillation and incongruity of both forms and graphies. This ensures the scientific value of texts whose originals are no longer available in Swiss libraries and archives. Thus the distinctive linguistic value of the *Glossary* is enhanced as long as more reliable version cannot be located.

Also, implied in the system's rationale, which stresses research flexibility and independence, is a non-monopolizing approach to linguistic evidence to promote application in diversified scholarly areas and to voice reservations about interpreted data. Thanks to this critical poise and to the achieved morpho-semantic discrimination of homographs in output and in statistical counts, traditional and modern scholarship are brought together in the *Glossary*. Built on surviving texts it becomes, much like each of the originals, a distinctive embodiment of an historical reality of a spoken language (the one being documented, rather than an expression of these texts' intrinsic adherence to the formal language system of which it is only a minimal representation.

With the present work, L. Farina pursues then his plan to increase

confidence in computer use while demonstrating the linguistic benefits of text preservation/dissemination and data management in handling some 72,000 textual occurrences. For the first time a glossary is followed by an integral edition of the texts upon which it is derived. As a semantic dialect Glossary (SDG with some 12,000 selected nominal and verbal forms, of which about 300 entries receive full etymologic and bibliographic commentary, it attempts to indentify and to study distinctive works—and variants—semantically interested and/or hard to interpret, all of which attest the colorfully rich lexical tradition of non-criminal statutes of these small communities.

The semantic world is effectively reduced to fifteen categories. Essentially comparable to the attractive theoretical model elaborated by Wartburg and Hallig, it has the added convenience of being structurally simpler without sacrificing the model's complexity which is intelligently modified. Apparently unrelated terms such as *careli*, *cergio*, *pale*, *porvexo buratti*, are unified under an umbrella-concept of 'mulino' and yet numerically subdistinguished. The ingenuity of such an arrangement, though greatly effective, is not total. For example, it is still difficult to properly classify *cercha*, a term fitting in both the agricultural or animal category since it refers to bulls. Similar conflicts arise in other instances especially where abstract terms are involved.

Once memorized in the computer the dynamic nature of the data allows for the kind of glossary manipulation evident throughout the ordering of the lemmata (documented only and/or commented); the materials indexed in four ways (general, semantic or categorical, etymologic, and relational) and fully crossreferenced: the various notes and table relating to the texts; the bibliography; and the reproduction of the six analyzed texts. Taken together these constitute an unprecedented commodity. Only when compared to hand-compiled, fundamental field works such as H. Bosshards' *Saggio di un glossario dell'Antico Lombardo* (1938), can the impact the value of this referencing system be better perceived. Even without the publication of complementary output, the system's versatility is impressive. Unpublished are then the morpho-semantically lemmatized concordances, comparative tables, reverse indices and one-line content summaries of each of the 659 articles of law intended to provide a concise byrd's-eye view of each text. The latter was a way to afford consulting users with a clear content synthesis and circumvent the problematic meaninglessness of most titles. From a functional point of view, it was intended as a feature similar to the relationals grouping-concepts index (see pp. 192–199) which also serves the purpose of orienting the readers. And of course, data base queries and conceptually equivalent searches (available on line) are also lost in published format.

Consequently, remarkable (well beyond the lingusitic value of regional and dialect forms/variants evidenced in this glossary) is the exemplary na-

ture of the SDG, which should not only interest Italianists but also all those concerned with the realization and use of reference works, and who wish a good combination of philological competence and the severity of a machine offering sound and accessible data while following generalized rules to the extent possible. With G. Nencioni (in his key-note address on I Dizionari, at the Second International Conferences on Automatic Processing of Art History Data and Documents, Scuola Normale, Pisa 1984) we recognize both the *valore essenzialmente metodologico* of the devised tool and the lasting contribution of the applications this methodology makes possible. In particular, connected to Farina's Spogli elettronici and referencing of Statutory Italian of the XIV–XV Centuries begun with the Luganese and Milanese texts used for the glossary, the SDG is the beginning of a Dictionary of *Medieval Statutory Italian* as well as a contribution to the recovery and collection of non-literary rare Italian forms in dialect regions lacking a formal dialect literature.

Against a successfully implemented instrument, the already mentioned limitations and occasional disagreement on etymologies or in categorizing specific terms, are of small importance and of little detracting to the author's meticulous precision and implementation of good philological principles. However, in view of the fact that on-line systems still have a few years to go before radically uprooting the role of the printed book, one additional observation may be appropriate. Though typographically elegant, this volume could be improved had a quality printer been used, and (for the six texts) a large page format adopted.

Finally, the *Glossary's* overall features do not rely on ephemeral etymo-semantic interpretation, which is bound to change as newer evidence is uncovered. Rather, its lasting characteristic is its explicit acceptance of traditional philology and distinctive methodic innovation.

GIANRENZO P. CLIVIO

University of Toronto

Alessandro Manzoni. *Quell'innominato*. A cura di Luca Toschi. Palermo: Sellerio Editore, 1987. Pp. 80.

In this short but stimulating book are published the three descriptions by Manzoni of the Conte del Segrato and of the Innominato, as he came to be called in *I Promessi Sposi*, and also an essay of Toschi on "Il brigante, la vergine e lo scrittore," in which he discusses Manzoni's artistic and psychological development as evidenced therein. The first description was published by Chiari and Ghisalberti in their edition of Manzoni's works, but Toschi reproduces the autograph itself now in the Biblioteca Nazionale Braidense.

The first description is much longer than the other two and is socially rather than psychologically orientated. The Innominato stood out among the tyrants of that age but he wished to be terrible, not merely superior, and his main passion was to do "cose vietate e difficili." In the city, he controlled other tyrants yet, like Lodovico (Padre Cristoforo) in *I Promessi Sposi*, tended to become their instrument. Unlike other tyrannical lords who, in that age when the legal system was powerless in regard to the aristocracy and the code of honour took precedence, however violent the resultant actions, nevertheless sought the appearance of adhering to the law, the Innominato offended his relatives by publicly flouting it and thus going against the accepted attitude. Manzoni describes other actions of the Innominato from his departure from a monastery, where he had sought asylum after killing a "bargello," through the streets of Milan with insults shouted outside the governor's palace to his return to a castle on the border of Bergamasque territory. Manzoni emphasizes the futility of official actions and of the offer of rewards and impunity to informers. The governors spent too much time on wars to be able to devote time to internal affairs. Despite all the "gride," the law was powerless. Manzoni desires to show the true position of the Innominato and thus of the state of society, which it is difficult to draw from history books.

In his essay, Toschi points to Manzoni's revision of material and his writing of chapters which were not included in the novel. He shows differences in the episodes of Gertrude and Padre Cristoforo in *Fermo e Lucia* and *I Promessi Sposi*. Manzoni had at first intended not to involve Fermo in the Milanese bread riots but, in *Fermo e Lucia*, took the vital step of mingling public and private history. He respected historical facts, however, and thus the moral motive, and so restored its social utility to literature. Toschi examines the development of the character of the Conte del Sagrato in *Fermo e Lucia* and of the Innominato in *I Promessi Sposi* and indicates the variations.

Toschi's main contribution is in the relationship which he finds between the character and experiences of Manzoni himself and the thoughts and feelings of the Conte del Sagrato/Innominato. In *Fermo e Lucia* the episode is narrated externally, while in *I Promessi Sposi* the psychological aspects take precedence with the stress on the Innominato's internal suffering. Thus the Innominato's fear that after death his body will fall into the hands of unknown men is equated with Manzoni's "agorafobia" and fear of collapse in a public location. The Innominato's thought of drowning himself, presumably in Lake Como, is related to Manzoni's neurotic obsession with water. The change in Lucia's spiritual position while a prisoner in the castle has several parallels with Manzoni in the church at the time of his conversion: the appearance of Henriette frees him, as the vow does Lucia.

Toschi finds that between the two versions of the novel—or between the

two novels—the relationship changes between author and text. Manzoni does not show a new interest in the internal dynamics of his characters, but rather moves to a new psychological method, the guide to which seems to be his own personal experiences. This mingling of history and his own experience, which distinguishes *I Promessi Sposi* from *Fermo e Lucia*, had its dangers. The need to differentiate between personal neurotics and the general condition of man was transformed finally into a grand confusion, an obstacle to the truth and objectivity that Manzoni had established as his aim. Toschi believes that Manzoni had shown his capability in opening the door to the modern psychological novel, but then felt a fear of it and preferred to remain silent.

Toschi's conclusion raises the whole question of a novelist's relationship to reality and of the difficulty, indeed impossibility, of presenting an objective picture. A novelist cannot cease to be himself, as formed by the circumstances of his life at a given place and time, and so will view people, society and history accordingly. In brief, Toschi's interpretation of these examples of Manzoni's work leads the reader to ponder first on Manzoni and then on far more general questions.

S. BERNARD CHANDLER

University of Toronto

Angelo Colombo. *I "Riposi di Pindo." Studi su Claudio Achillini (1674-1640)*. Firenze: Olschki, 1988. Pp. 227.

Il poeta "marinista" del "Sudate, o fochi," celeberrimo *incipit* che da Salvatore Rosa a Manzoni (e oltre) si è voluto leggere come segno distintivo del roboante e vuoto metaforeggiare barocco, riceve qui, per la prima volta nella storia della critica, una attenzione minuziosa e filologicamente ineccepibile. Il ritratto del poeta bolognese che emerge da questo studio è tutt'altro che scontato: proprio sul versante del presunto estremismo, per esempio, attente ricerche, condotte massimamente su documenti secenteschi, mostrano la figura di un intellettuale moderato, soprattutto in rapporto alla prorompente avanguardia degli Incogniti veneziani. Il lavoro del Colombo, contenente materiali critici nuovi e altri già pubblicati, ma qui integrati in un contesto più ampio, si innesta in una operazione a vasto raggio, volta al recupero del "secolo" che fino a qualche anno fa si poteva attendibilmente definire "luogo malfamato della nostra letteratura" (G. Pozzi, *Introduzione alle "Dicerie sacre,"* in G. B. Marino, *Dicerie sacre e la Strage de gl'Innocenti*, Milano 1960, p. 13). L'autore indaga innanzi tutto sulla biografia del poeta ricostruendo le tappe della sua formazione culturale, i suoi rapporti con i letterati e il potere del tempo; presenta poi una completa biografia delle opere, che ha tutto il tono di una premessa ad una futura edizione critica (la quale, infatti, è in programma). Integrano il lavoro perspicue pagine su plagi e contraffazioni editoriali che mettono in campo il Cavalier Marino accanto allo stesso Achillini, ed infine interessantissimi riscontri sulla domestichezza del Manzoni con le opere del poeta felsineo.

F. G.

Girolamo Parabosco. *Il primo libro dei madrigali*, a cura di Nicola Longo. Roma: Bulzoni, 1987. Pp. 174

I sessanta componimenti del "primo organo di San Marco," editi da Nicola Longo, con la loro stessa presenza mettono immediatamente a fuoco i due problemi fondamentali legati allo studio della forma lirica del madrigale: la ricostruzione dello sviluppo del genere dal Petrarca al Marino, il rapporto intercorrente tra poesia e musica. La pratica della scrittura madrigalesca raggiunse la sua massima diffusione tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, scomparendo subito dopo per ridare il campo all'intramontabile sonetto (allora affiancato dalle nuove odicine e canzonette che tanta fortuna avrebbero avuto fin nel Settecento). Più complesso

il problema dell'origine: se si può, e anzi si deve, partire dal manipoletto di madrigali del canzoniere petrarchesco, si deve però riconoscere che qui la forma è molto diversa, più rigida (terzine chiuse da un distico a rima baciata) di quella cinquecentesca (commistione irregolare di endecasillabi e settenari variamente rimati). Il nodo maggiore resta quello tra parola scritta e parola cantata, che apre problemi di ritmo e assonanze soprattutto con l'affermarsi del madrigale monodico. L'opera poetica del Parabosco, inoltre, collocata com'è nel momento di massimo rigoglio del petrarchismo bembesco, oltre ai problemi suddetti impone al Longo utili raffronti con teoria e pratica nell'ambito della lirica del tempo. I madrigali sono presentati con un commento individuale che ne chiarisce il tema e identifica la struttura metrica. Utili i numerosi indici, tra cui incipitario, tavola metrica, rimario, che permettono rapidi confronti con altri canzonieri dell'epoca.

F. G.

Claude-Gilbert Dubois. *La lettera e il mondo*, trad. it. di Maria Daniela De Agostini, introduzione di Lina Bolzoni. Venezia: Arsenale, 1988. Pp. 156.

"Questo libro è la storia di un mito, e del fascino che esso ha esercitato per tutto un secolo: il mito di una lingua universale, primigenia e ultima, capace di riflettere l'essenza delle cose e perciò di coniugare insieme capacità di comunicare, conoscenza e operatività magica." Così la Bolzoni, in apertura, chiarisce la natura di questo saggio dell'insigne studioso francese sulla cultura del Cinquecento. Il fascino dell'unità in cui tutto si raccoglie si esprime nel secolo in una ricerca appassionata di una lingua che unisca indissolubilmente parole e cose. Ne consegue una nostalgia per la mitica età dell'oro, anzi, precisamente, per la lingua di Adamo, una lingua che svela da sé i problemi dell'universo perché con essa il detto corrisponde al conosciuto, al posseduto. Si vagheggia pertanto un processo di appropriazione umana per mezzo dello strumento divino della creazione ("In principio era il Verbo"). Il sogno di una lingua universale ribalta il principio di apprendimento basato sull'acquisto progressivo di nozioni e fatti, presentando una prospettiva gnoseologica che annulla lo storicismo. I filosofi cinquecenteschi della lingua ripartono *ab ovo*, dal libro della *Genesi*, da momento in cui Adamo impose i nomi agli animali del paradiso terrestre. La diffidenza verso il principio di pluralità risulta dal considerare la diversità delle lingue come l'effetto più vistoso della caduta. L'immagine della torre di Babele, allora, ricorre con estrema frequenza come simbolo della corruzione della lingua di Adamo. L'operazione di recupero, di risalita verso la lingua primigenia, passa per una topica del reale: figure che legano le lettere stesse dell'alfabeto alle cose, come nei geroglifici di Athanasius Kircher. Il libro è corredato di un'ampia bibliografia di testi

del XVI secolo e studi critici sull'argomento.

F. G.

Giorgio Luti. *Le parole e il tempo. Paragrafi di storia letteraria del Novecento*. Firenze: Vallecchi, 1987. Pp. 183 (Saggi Vallecchi).

Raccoglie otto saggi, unificati "dalla esigenza e dalla volontà di documentazione e comprensione storica" (p. 7), su autori, aspetti e momenti del mondo culturale italiano di questo secolo. In essi il Luti si sofferma sui rapporti fra letteratura e socialismo alla fine dell'Otto e all'inizio del Novecento; sulla situazione del romanzo italiano dal 1915 al 1925; sull'atteggiamento assunto dai futuristi nei confronti del D'Annunzio; su "tradizione e innovazione" (p. 77) negli scrittori siciliani, dal Verga al Bufalino; sull'attività del Vittorini come collaboratore di riviste; sulla partecipazione di Noventa a "Solaria" e a "La riforma letteraria" e sui suoi rapporti con Alberto Carocci; sul ruolo svolto da Adriano Grande come poeta nel contesto letterario degli anni trenta; e sul problema, e l'immagine, di Trieste nel clima culturale fiorentino del secondo dopoguerra.

A. F.

Miklós Fogarasi. *Nuovo manuale di storia della lingua italiana*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1987. Pp. 308.

L'opera del ben noto studioso ungherese, dopo un'introduzione in cui vengono esaminati il progressivo cambiamento del latino, l'origine delle lingue romanze e i primi testi dell'italiano, si sofferma sui caratteri della lingua e dei suoi dialetti e traccia la storia dei suoni e della grafia, dell'evoluzione del lessico, delle forme e delle strutture sintattiche, per concludere con un profilo di storia della lingua letteraria. Nei vari capitoli il discorso è accompagnato da analisi di testi scritti e di brani di diversi autori, dal Medioevo all'Ottocento. Completano il volume una Bibliografia e un vasto "Indice delle Parole."

A. F.

University of Toronto Italian Studies

Ficino and Renaissance Neoplatonism, eds. K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese.

Contains 13 major essays (11 English, 2 French), dealing with the central *topos* in relationship to such major ideas as man, love, the divine, beauty and harmony, not only in the work of Ficino, but in the work of Cavalcanti, Leone Ebreo, Ariosto, Vittoria Colonna, Benivieni, Castiglione and Pico della Mirandola. 202 pages. ISBN 0-919473-59-8 \$16.00

Calvino Revisited, ed. F. Ricci.

A collection of 14 essays (all in English) offering tribute to the man and a broad analysis of his complex poetic vision. 230 pages. Illus. ISBN 0-919473-71-7 \$16.00

The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte, ed. D. Pietropaolo.

This is a grand collection of 20 essays (16 English, 1 French, 3 Italian) exploring textual segmentation, doubling, improvisation, the Commedia dell'Arte's role in the development of national theatre, and its revival in recent times. 310 pages. ISBN 0-919473-67-9 \$16.00

Perspectives on Nineteenth-century Italian Novels, ed. G. Pugliese.

This collection of 13 essays (8 in Italian) offers a number of methodological approaches—historical, philological, semiotic and ideological—to the 19th century novel, with a special concentration on Manzoni and Verga. 182 pages. ISBN 0-919473-75-X \$16.00

Lectura Marini, ed. F. Guardiani.

This important volume presents, for the first time, a canto-by-canto reading of G. B. Marino's *L'Adone*, with contributions by nineteen major scholars. 347 pages (18 essays in Italian, 2 in English). ISBN 0-919473-64-4 \$20.00

Donna: Women in Italian Culture, ed. A. Testaferri.

This collection of twenty-three essays (17 in English, 6 in Italian) deals with the representation of women and the idea of the feminine in the works of Italian writers from Dante to Pirandello, and calls attention to those women writers who have contributed to the formation of Italian culture. Special attention has been given to the position recently attained by women in the postmodern world, both in literature and in Italian political life. 320 pages. ISBN 0-919473-54-7 \$16.00

Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle, eds. A. Iannucci and K. Eisenbichler.

This substantial collection of essays deals with Petrarch's six triumphs—Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity—and the important influence they had upon Renaissance allegory, art, pageantry and spectacle. Included are studies of the semiotics of the triumphant procession, sacred and profane prototypes, modes of artistic representation and the triumph as genre. Approx. 350 pages. Illus. (May, 1989) ISBN 0-919473-69-5 \$24.00

To order any of these fine books, write to either of the following:

University of Toronto Italian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Canada, M5S 1A1

Dovehouse Editions Inc.
32 Glen Avenue
Ottawa, Canada
K1S 2Z7

Biblioteca di Quaderni d'Italianistica

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length Studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language and Pedagogy.

The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for Possible Publication in the Series.

Volumes available:

Nicoletta Villa, Marcel Danesi, eds., *Studies in Italian Applied Linguistics-Studi di linguistica applicata italiana*. (\$15).

Giovanni Meli, *Don Chisciotte and Sancier Panza*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla; Illustrated by Giuseppe Vesco. (\$ 20)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise* and "*Leonora, Addio*", translated, edited and with an Introduction by J. Douglas Campbell and Leonard G. Sbrocchi. (\$ 8)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio*. (\$ 15)

A. Alessio, C. Persi-Haines, L.G. Sbrocchi, eds., *L'enigma Pirandello*. (\$ 25)

Giovanni Meli, *Moral Fables*, a bilingual edition, translated and with an Introduction by Gaetano Cipolla; Illustrated by William Ronalds. (\$ 20)

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980*. (\$10)

Forthcoming:

V. Cecchetto, G. Colussi, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Acquisitions: Applications to Italian as a Second Language*.

Please address all inquiries and orders to:

Leonard G. Sbrocchi

Editor

Dept. of Modern Lang. and Lit.

University of Ottawa

Ottawa, Ontario K1N 6N5 (Tel. 613- 564-5471)

L'ITALIANO D'OGGI

**Note di grammatica
per corsi universitari**

**Luisa Karumanchiri
and Raffaella Maiguashca**

For use in intermediate and advanced courses of Italian for English-speaking students, this book reviews the basics of Italian grammar and explains in detail aspects of the morphology, syntax, and semantics of contemporary Italian.

Cloth \$40.00, paper \$18.95

DIALOGUES FOR PRACTICE IN IDIOMATIC ITALIAN

Giuliana Sanguinetti Katz

The nine dialogues of this text involve a North American student travelling in Italy who encounters a number of everyday situations, many of them humorous. The dialogues illustrate the differences between Italian and North American customs and ways of thinking, while introducing the reader to a great number of idiomatic expressions and various styles, both formal and informal. \$10.95

UNIVERSITY OF TORONTO PRESS

ISSN 0226·8043